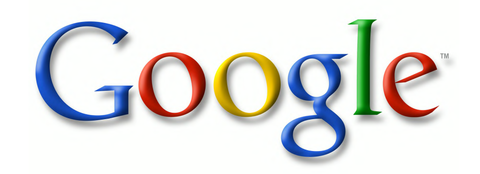
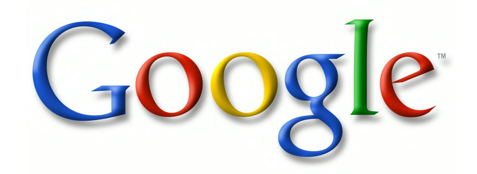
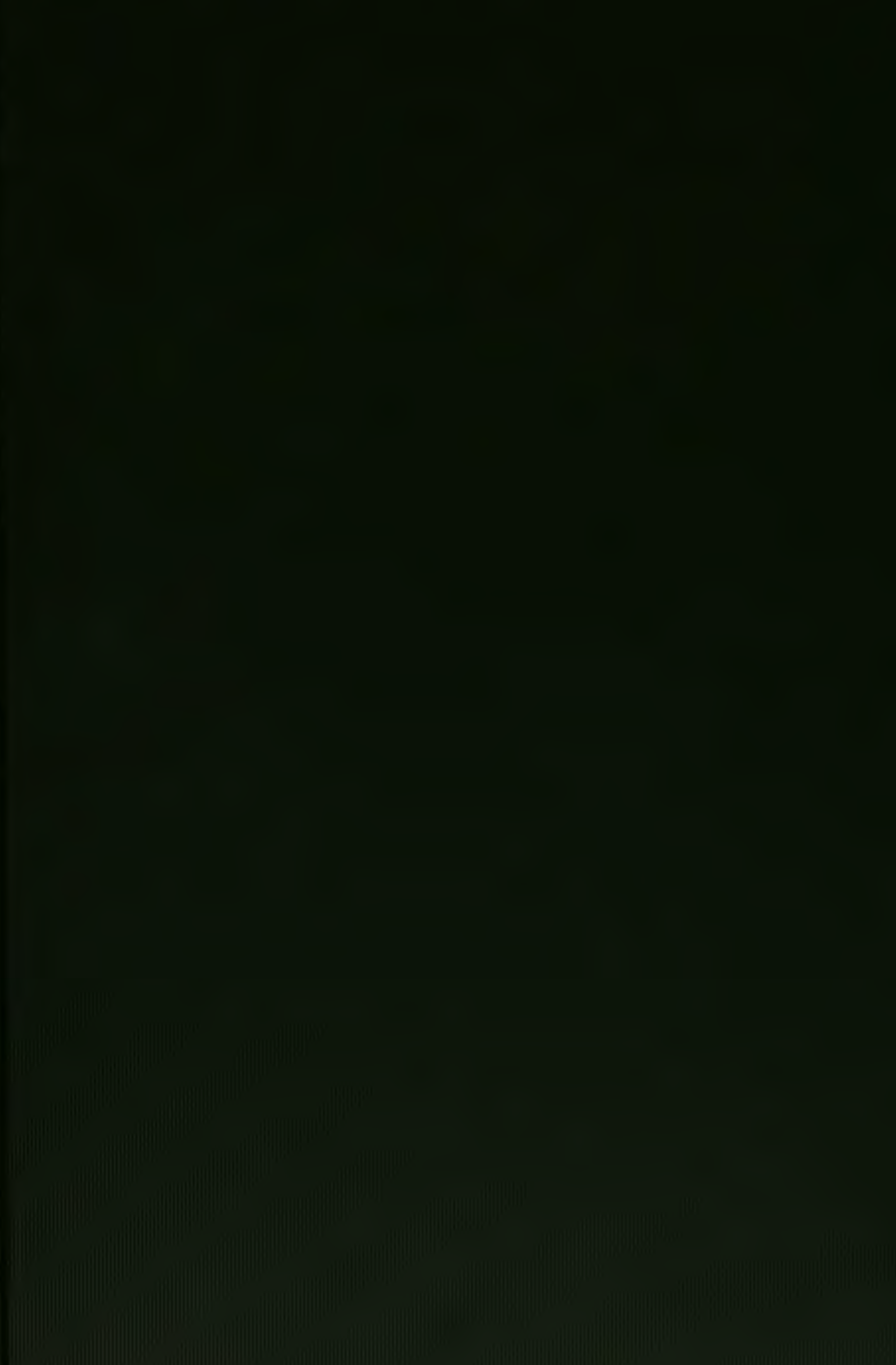
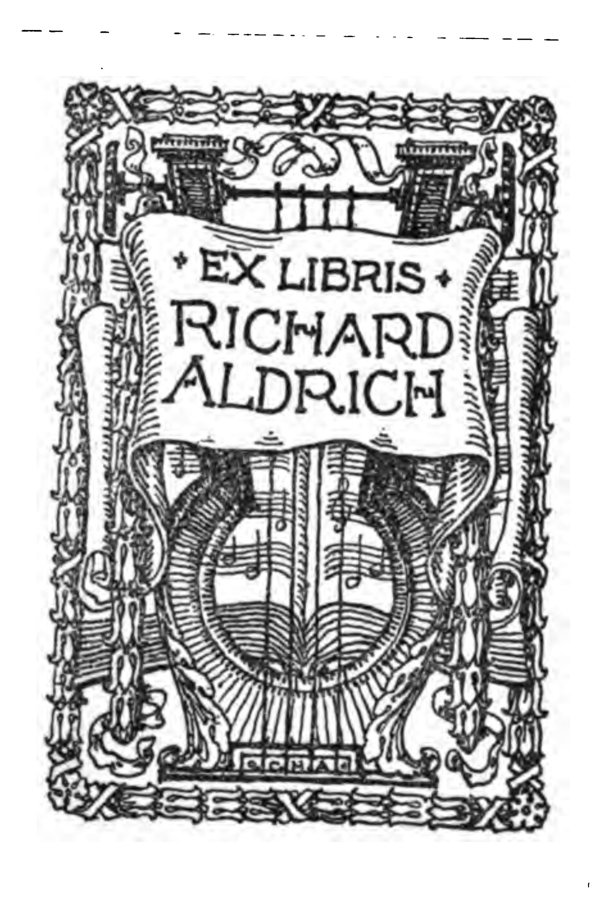
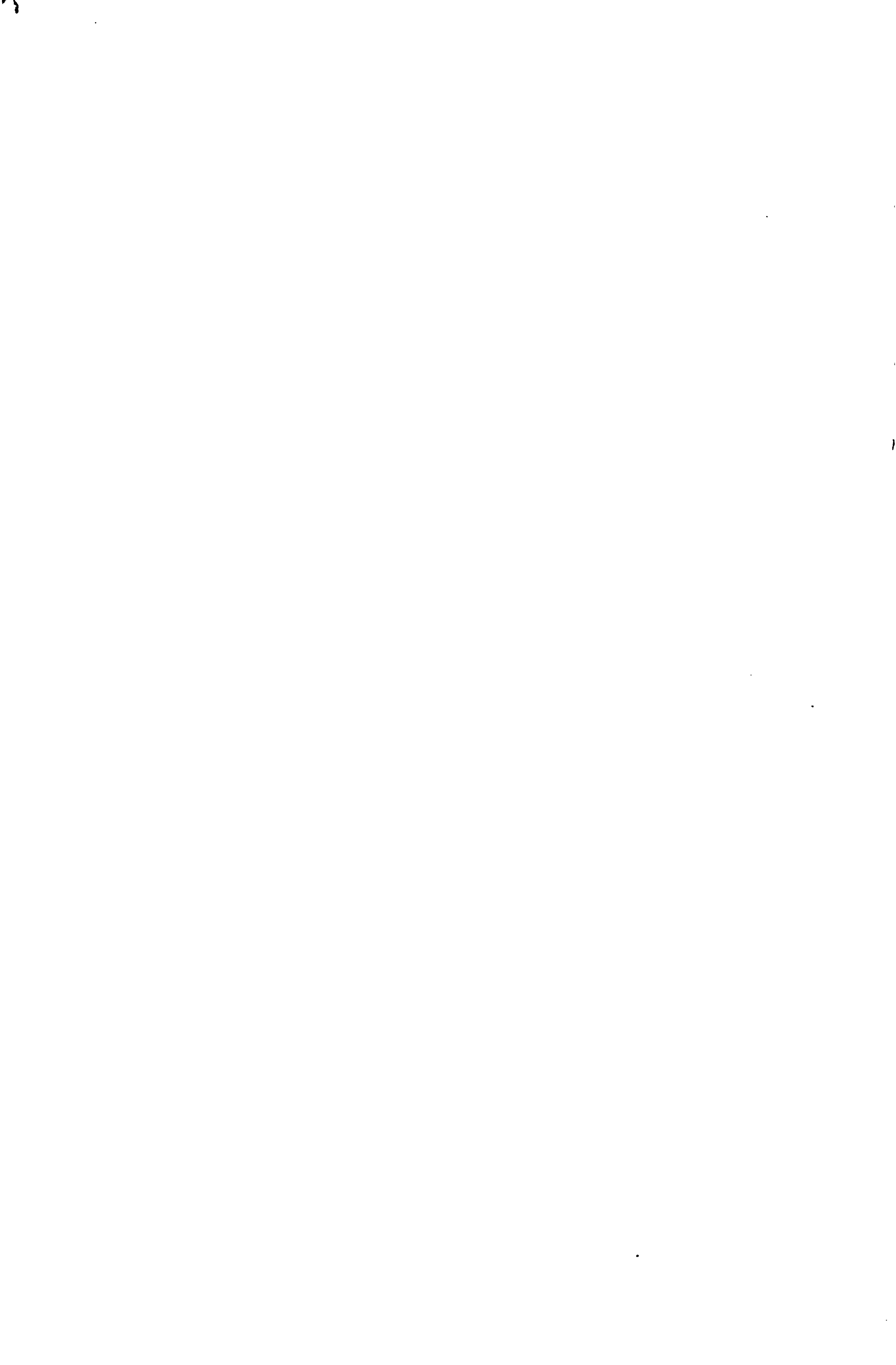







EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH





Studien und Erinnerungen.

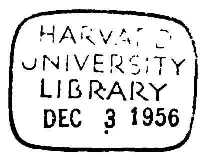
Gesammelte Aufsätze über Musik

von

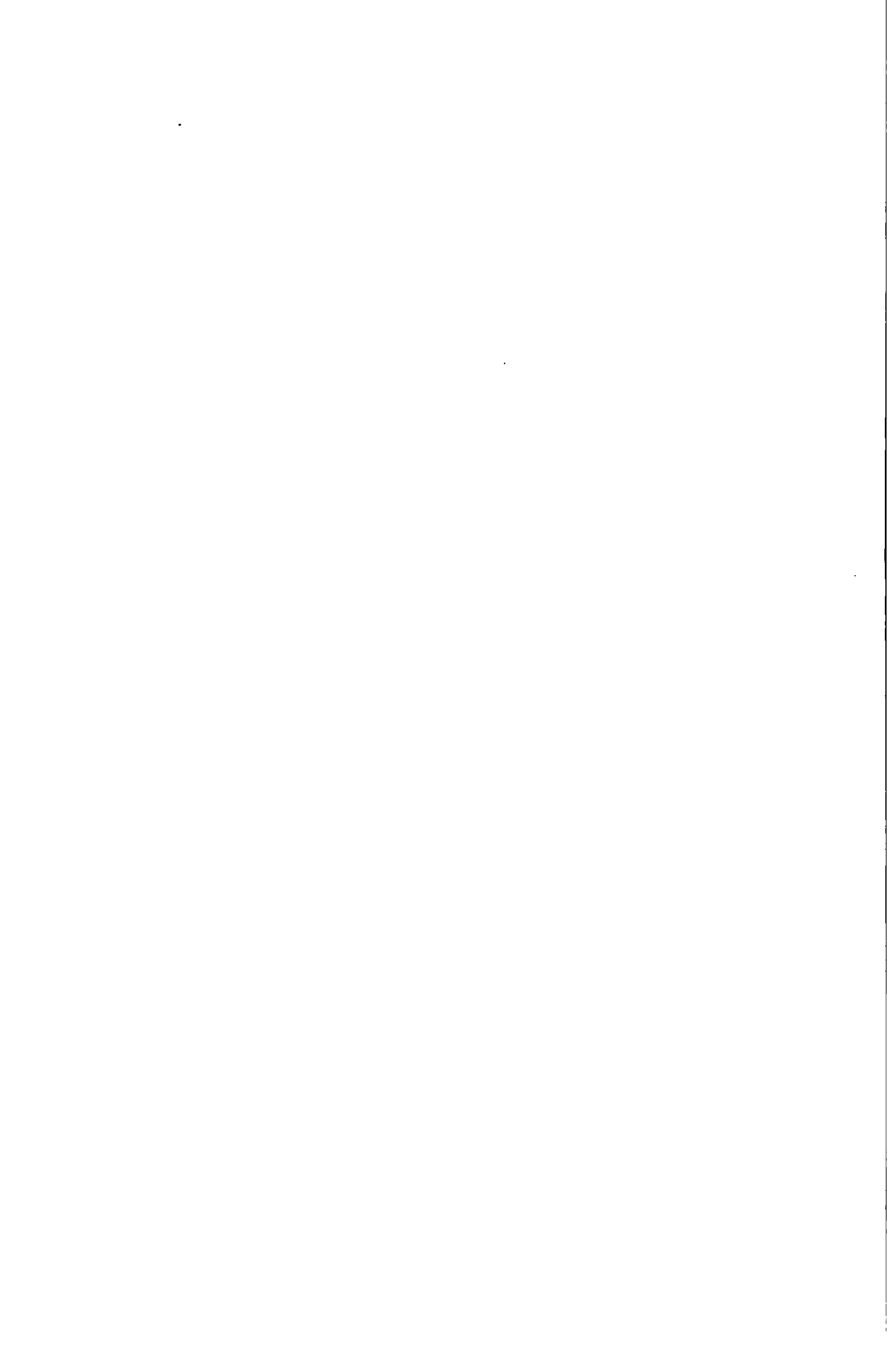
Otto Klauwell.



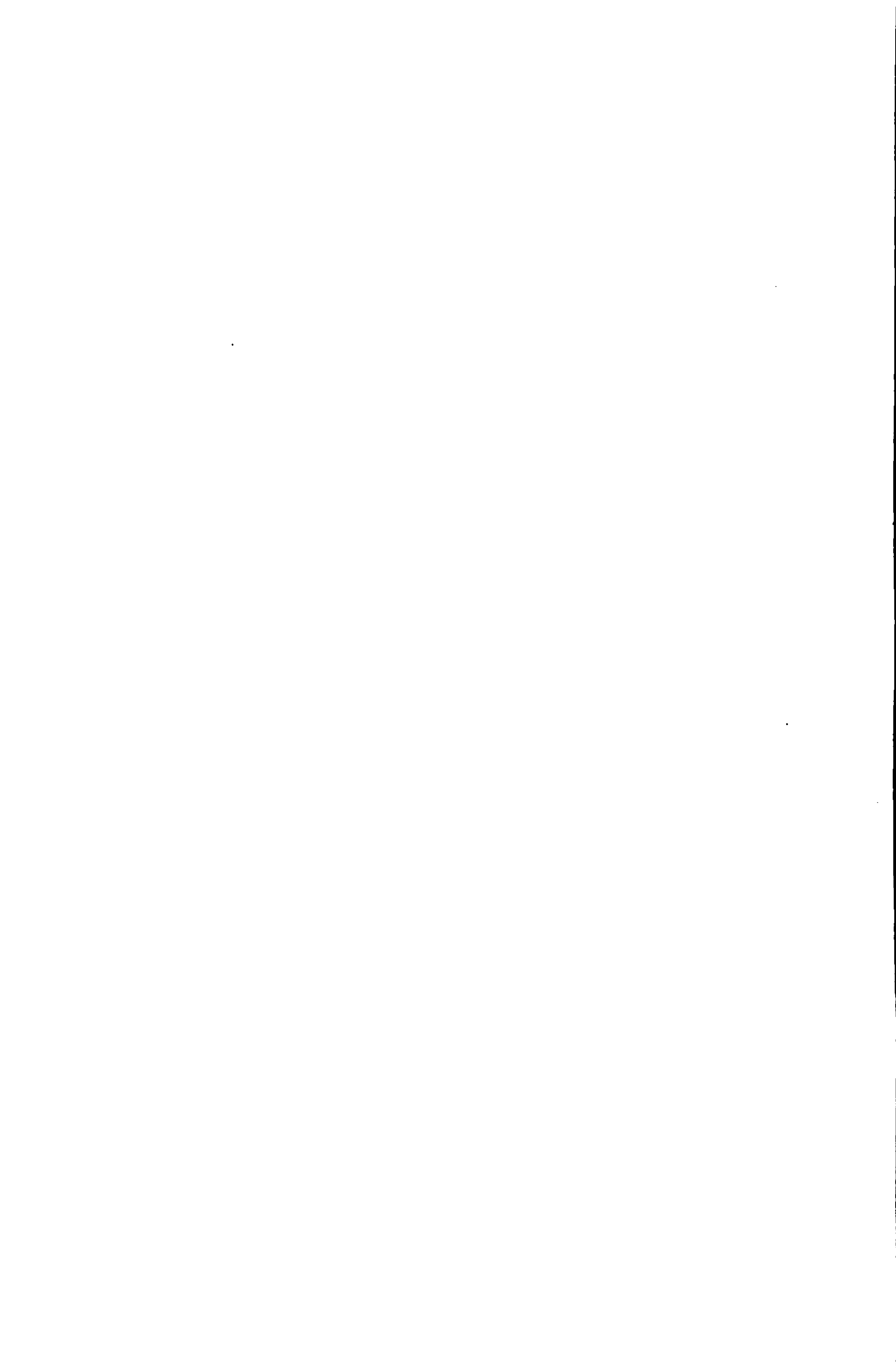
Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1906


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
DEC 3 1956

Inhalt.



Studien.



Über Reminiszenzen.

(1880.)

Klagen über die Unselbständigkeit der Komponisten gehören heute zur Tagesordnung kritisierender Musikfreunde, zahlreiche kritische Aufsätze beschäftigen sich mit der Nachweisung, dafs der und der musikalische Gedanke eines Komponisten nur als der Doppelgänger eines anderen, längst vorhandenen, anzusehen sei, die sogenannte Reminiszenzenjagd ist bei vielen zu einer Art Manie geworden. Dafs die nicht wegzuleugnenden Gründe zu diesen Klagen ein wesentliches Zeichen unserer Zeit seien, dürfte nicht zu erweisen sein. Wenn auch früher das musikalische Material und die Mittel, es zu Kunstzwecken zu verwerten, nicht in dem Mafse erschöpft waren wie heutzutage, so ist doch auch nicht zu übersehen, dafs weder das eine noch die anderen nur annähernd in dem Umfange der Spekulation produktiver Künstler erschlossen lagen, wie es heute der Fall ist. Dafs wir trotzdem in den uns überkommenen Werken früherer Perioden scheinbar weniger aneinander Anklingendes antreffen als heute, findet seine Erklärung sehr leicht in dem Umstand, dafs von der grofsen Masse jener Werke eben nur diejenigen dem Zahn der Zeit getrotzt haben, die sich durch ein individuelles Gepräge auszeichnen, während die meisten übrigen, als implicite in jenen enthalten, die Berechtigung ihrer Existenz nicht aufrecht zu erhalten vermochten. Auch von den musikalischen Erzeugnissen unserer Tage wird in hundert Jahren nur noch ein zu

der Gesamtmasse verschwindend kleiner Teil sich des Daseins zu erfreuen haben, ein Teil zwar, welcher hinreichen wird, unseren Nachkommen von den Ergebnissen der künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit ein vollständiges Bild zu gewähren. Demungeachtet unterliegt es keinem Zweifel, dafs es bei dem beständigen Anwachsen der Literatur und bei der immer allgemeiner werdenden Fähigkeit musikalischer Produktion immer schwerer halten dürfte, originell zu sein, und zeigte sich unsere heutige musikalische Kunst ihres jugendlichen Alters wegen nicht in mancher Hinsicht noch so aufserordentlich entwicklungsfähig, so würde ein Stillstand in der Produktion heute wohl kaum ein unerwartetes Ereignis genannt werden dürfen. Bei dieser erhöhten Schwierigkeit, Reminiszenzen heutzutage aus dem Wege zu gehen, dürfte es nicht ohne Interesse sein, sich über das Wesen der Reminiszenz im allgemeinen einige Aufklärung zu verschaffen. Es wird sich daraus ergeben, worauf die musikalische Ähnlichkeit vorzugsweise beruht, in welchem Sinne eine Reminiszenz berechtigt sein kann, mit welchen Mitteln sie im andern Falle zu bekämpfen ist.

Sieht man sich das Wesen der Reminiszenz im allgemeinen an, so kann sie begründet sein in rhythmischer, melodischer oder harmonischer Ähnlichkeit einer Stelle mit einer schon vorhandenen. Von diesen drei Hauptgattungen, die natürlich auch in den verschiedenen möglichen Kombinationen vorkommen, scheint uns die erstgenannte diejenige zu sein, die die Erinnerung an die vorhandene Stelle am stärksten wachzurufen im stande ist. Lassen wir wenigstens die Gesangsmusik beiseite, bei der allerdings das rhythmische von dem melodischen Element überwogen wird, wo aber auch die Wirkung einer Stelle wegen des zugehörigen Textes eine rein musikalische nicht mehr genannt werden kann, so müssen wir das rhythmische Element eines Musikstücks als das ihm wesentlich Charakter verleihende bezeichnen. Dies hat seinen Grund in der Tatsache, dafs die Natur, so arm

sie an melodischen und harmonischen Kundgebungen ist, reich, ja verschwenderisch in der Hervorbringung aller denkbaren Rhythmen genannt werden muſs. Wir erinnern nur an die verschiedenen Gangarten der Tiere, an die wechselnde Ordnung schnell aufeinander folgender Donnerschläge, vor allem aber an den Gesang der Vögel, der, wenigstens bei den stimmärmeren derselben, mehr nur Rhythmus als Gesang zu nennen ist. Auch in den in der Akustik sogenannten Geräuschen ist bei schärferer Beobachtung ein mannigfach wechselnder Rhythmus zu unterscheiden und gerade in dem unruhvollen Charakter desselben beruht ja bekanntlich das wissenschaftliche Unterscheidungsmoment des »Geräusches« vom »Klang«, als in welchem der Rhythmus der Schallwellen eine konstante Form aufweisen muſs. Durch stete Wahrnehmung dieser Erscheinungen haben wir uns gewöhnt, mit jedem Rhythmus einen bestimmten Charakter zu verbinden, der, zunächst nur eine Form der Bewegung, durch Gedankenassoziation sich in eine analoge Form des Fühlens und Empfindens umzusetzen pflegt. Ohne dies ins einzelne verfolgen zu wollen, kommt es uns nur darauf an, hieraus die Wichtigkeit des Rhythmus für die Bedeutung eines musikalischen Gedankens abzuleiten. Ist ja doch der Rhythmus dasjenige Element der Musik, welches auch den unmusikalischen Menschen am meisten, ganz unzivilisierten Völkern vielleicht einzig und allein von den musikalischen Ausdrucksmitteln zu bewuſster Auffassung gelangt. Daher es viel leichter ist, eine bekannte Stelle durch Veränderung des Rhythmus zu entstellen (weshalb man oft Kompositionen, die von Anfängern unrhythmisch gespielt werden, kaum wiedererkennt) als durch Änderung der Melodie oder Harmonie bei Belassung derselben rhythmischen Gestaltung. Ja, es gibt eine Unzahl bekannter Motive, die jeder in der musikalischen Literatur Bewanderte aus dem bloſsen Markieren durch Klopfen auf den Tisch über jeden Zweifel herauserkennt, woraus erhellt, daſs dem Rhythmus im allgemeinen für das Charakte-

ristische einer Stelle primäre, der Melodie und Harmonie nur sekundäre Bedeutung zukommt. Nun ist aus einem gleich zu erörternden Grunde die Möglichkeit, Neues zu erfinden, in rhythmischer Beziehung eine viel geringere, als nach der melodischen und harmonischen Seite hin, und so könnte es scheinen, als ob die Komponisten in einer sehr ungünstigen Lage sich befänden, indem gerade nach der Seite hin, wo Neues am meisten not tut, die Grenzen am engsten gezogen seien. Diese Besorgnis wäre in der Tat begründet, wenn es sich bei der Komposition nur um Erfindung von Motiven, im engsten Sinne des Wortes, handelte, deren Zahl allerdings sehr begrenzt und wohl längst erschöpft ist, woraus denn das häufige Vorkommen und die für jeden erfahrungsmäfsig grofse Auffälligkeit gerade rhythmischer Reminiszenzen im engeren Sinne heutzutage leicht erklärlich ist. Die Art und Weise jedoch, wie sich verschiedene derartige Motive (Elementarrhythmen) zu einem musikalischen Thema (organischem Rhythmenkomplex) verbinden können, sowie ferner die rhythmische (genauer: metrische) Gliederung eines Tonsatzes im grofsen und ganzen ist eine so mannigfaltige und vielseitige, dafs eine Erschöpfung der Erfindung nach der rhythmischen Seite in diesem weiteren Sinne vorläufig nicht zu befürchten steht.

Viel geringer ist die Möglichkeit melodischer und harmonischer Reminiszenzen. Während nämlich die Zahl der Rhythmen, wie sie in einem kürzeren Motiv auftreten können, infolge des notwendigen Ausschlusses aller irrationalen Verhältnisse verhältnismäfsig sehr beschränkt, ihre häufige Wiederkehr daher sehr wahrscheinlich ist, gewährt die Melodie, schon an sich d. h. als Verhältnis mehrerer Töne in Beziehung auf ihre Tonhöhe betrachtet, eine beträchtlich gröfsere Ausbeute der Gestaltungen, deren Zahl aber noch ungemein gröfser erscheint, wenn man bedenkt, dafs jede Melodie im weiteren Sinne zugleich Melodie und Rhythmus ist, den letzteren und seine Modifikationen

daher zum beständig mitwirkenden und die Möglichkeit der Variationen vermehrenden Genossen hat, woher es, wie gesagt, kommt, dafs man eine Melodie schon durch blofse Veränderung des Rhythmus entstellen kann, während man das Umgekehrte bei einem Rhythmus vergeblich versuchen würde. Man wird hier entgegnen, dafs auch der Rhythmus in der Musik (abgesehen von den Schlaginstrumenten) nur in Verbindung mit dem melodischen Element auftritt. Aber das letztere ist für ihn von keiner wesentlichen Bedeutung und man kann beim Betrachten eines Rhythmus gänzlich von ihm abstrahieren, wie es häufig geschieht, wenn man sich im stillen einer Stelle erinnert, oder wenn man einem andern eine Stelle zitiert, wo man dann das melodische Element oft arg vernachlässigt, den Rhythmus dagegen so scharf als möglich akzentuiert. Umgekehrt ist ein Abstrahieren vom Rhythmus beim Betrachten einer Melodie undenkbar. Hieraus geht hervor, dafs dem Rhythmus von vornherein eine stärkere Macht innewohnt, die ihn befähigt, allein, ohne jede fremde Mitwirkung, eine bestimmte Wirkung hervorzurufen, während eine rhythmenlose Melodie nicht einmal gedacht werden kann.

Ähnlich wie mit der Melodie verhält es sich mit der Harmonie. Auch abstrakte Harmonien sind im Zusammenhange ohne die Mitwirkung des rhythmischen und melodischen Faktors undenkbar. Hier steigert sich daher die Zahl der möglichen Gestaltungen durch den Hinzutritt des rhythmischen und melodischen Elementes noch um ein Bedeutendes. Nimmt man hinzu, dafs das harmonische Element das am spätesten zur Entwicklung gelangte der drei Grundelemente und gegenwärtig noch in lebhafter Weiterbildung begriffen ist, so wird man die im Verhältnis zu den beiden andern geringere Möglichkeit harmonischer Reminiszenzen leicht einsehen. In der Tat wird es jeder in seiner Erfahrung bestätigt finden, dafs die Ähnlichkeit mehrerer Stellen in der Regel durch die Gleichheit der Rhythmen, seltener der melodischen Tonfolge, am seltensten durch die der Harmonien

hervorgerufen wird, wie häufig auch, absolut genommen, der letztere Fall sich finden mag. In den meisten Fällen wirken jedoch nicht nur zwei oder alle drei Elemente zusammen, sondern es treten noch andere Umstände hinzu, die den Charakter der Reminiszenz erheblich verstärken. Dahin gehört Gleichheit der Tonart, der Taktart, des Tempos, der Begleitungsformen, der Instrumentation, endlich, was ebenfalls nicht ohne Belang ist, die Stellung der betreffenden Stelle innerhalb des ganzen Stückes. So wird ein Motiv von nur geringer Ähnlichkeit mit einem anderen stark als Reminiszenz desselben empfunden werden, wenn beide zu Anfang eines gröfseren Werkes stehen, oder wenn mit beiden das zweite Thema in einem Sonatensatz eröffnet wird u. dergl. In gleicher Weise wird in den Verbindungsformen der Musik und Poesie, wo, wie schon angedeutet, die letztere zum Charakter einer Stelle wesentlich mit beiträgt, die Ähnlichkeit des Textes oder der Situation den schon vorhandenen Charakter der Reminiszenz wesentlich erhöhen. Je nachdem nun jemand das Eigentümliche einer bestimmten Stelle vornehmlich im Rhythmischen oder im Melodischen oder im Harmonischen oder in einem der angeführten Nebenumstände erblickt, wird er, falls die Stelle in einer dieser Beziehungen einer früher vorhandenen ähnlich ist, eine Reminiszenz feststellen oder nicht. Daher kommt es, dafs über das Vorhandensein einer solchen bei verschiedenen Personen Meinungsverschiedenheit stattfinden kann, indem beispielsweise der eine das Charakteristische einer Stelle im Rhythmischen, der andere in der Instrumentation ausgesprochen findet, eine Ähnlichkeit mit einer vorhandenen Stelle aber nur in einem dieser beiden Punkte festgestellt werden kann.

Ob das Anklingen einer Stelle an eine bereits vorhandene überhaupt als Reminiszenz im tadelnden Sinne aufzufassen sei, d. h. ob man sagen darf, dafs hier das Erfindungsvermögen des Komponisten ausgegangen sei und er, wenn auch sich selbst nicht bewufst, Anleihe bei einem anderen erhoben habe, das

hängt, unserem Ermessen nach, lediglich davon ab, ob die betreffende Stelle mit der vorhergegangenen selbständigen Entwicklung in natürlichem, ungezwungenem Zusammenhange steht oder nicht. Wie man von verschiedenen Voraussetzungen zu demselben Schlusse gelangen kann, so können auch in musikalisch-logischer Entwicklung verschiedene motivische Ausgangspunkte zu denselben oder ähnlichen Ergebnissen führen. Ist daher die Logik und der Organismus der im übrigen selbständigen Entwicklung überall streng gewahrt, so darf uns eine daraus entspringende Ähnlichkeit mit einer bereits vorhandenen Stelle, sei sie auch von frappanter Wirkung (wie es deren nicht wenige gibt), nicht als Plagiat erscheinen. Der Komponist hat hier das Recht, weil er auf eigenen Füfsen steht, jede Vergleichung getrost an sich herankommen zu lassen, jeder Kritik kühn ins Gesicht zu sehen. Im anderen Falle, wenn die betreffende Stelle nicht als organischer Ausflufs des Vorausgegangenen erscheint, wie auch selbstverständlich am Anfang eines Tonstücks, läuft der Komponist freilich Gefahr, der Unselbständigkeit beschuldigt zu werden, obwohl natürlich die einzelnen Fälle zu verschiedenartig und verschiedengradig ausfallen können, als dafs sich über die Berechtigung von Ähnlichkeiten, die ja bis zu einem gewissen Grade gar nicht auszuschliefsen sind, abstrakte positive Bestimmungen treffen liefsen, um so weniger als die Möglichkeit unabhängig voneinander entstandener Ähnlichkeiten von niemand wird in Abrede gestellt werden können. Ängstlich jedem Anklange aus dem Wege zu gehen, scheint uns für den Komponisten kein empfehlenswerter Grundsatz zu sein; freies, ungezwungenes (aber logisches!) Schaffen auf Grund relativ origineller Motive — denn was ist heute absolut originell! — dürfte sicherer zu selbständigen künstlerischen Ergebnissen den Weg bahnen. Durchaus Neues schaffen wollen, verrät immer den Mangel eigentlichen musikalischen Fonds, der, wenn er vorhanden, sich gibt, wie er ist, in dem wohlbegründeten Bewufstsein, dafs jeder In-

dividualität von der Natur gewisse unübersteigliche Grenzen vorgezeichnet sind.

Ist nun aber eine Ähnlichkeit einmal entstanden, so wird man sie, falls sie überhaupt nach unseren Ausführungen als existenzberechtigt erscheinen darf, tunlichst abzuschwächen suchen, entweder indem man, wodurch es nach dem oben Erörterten am sichersten geschieht, den Rhythmus in etwas verändert, oder, wenn dies die Logik der motivischen Entwicklung nicht zuläfst, indem man in melodischer oder harmonischer Hinsicht oder endlich vielleicht auch in Beziehung auf Begleitung, Instrumentation u. dergl. Änderungen eintreten läfst. Auffallende Reminiszenzen wirken immer störend, auch wenn man von der Schuldlosigkeit, ja Berechtigung ihres Urhebers dazu überzeugt ist. Dafs aber die Bedeutung der Reminiszenzen in ihrem negativen Werte in der Regel überschätzt zu werden pflegt und dafs die Häufigkeit ihres Vorkommens für den mangelnden Beruf eines Komponisten als solchen einen Mafsstab nicht abzugeben vermag, dafür dürften unsere gröfsten klassischen Meister die allerhandgreiflichsten Belege darbieten. Viel bedeutungsvoller, aber auch viel weniger kontrollierbar ist die Unselbständigkeit des Stils eines Komponisten im grofsen und ganzen, und es verlohnte sich wohl — wenn auch nicht im Rahmen dieser Studie — auch hierüber einschlägige Betrachtungen anzustellen.

Eine Frage.

(1885.)

Wer hätte nicht schon die Beobachtung gemacht, dafs es Musik gibt, deren mögliche Wirkung auch bei unzulänglicher, mittelmäfsiger Ausführung eine wesentliche Einbufse ihrer individuellen Beschaffenheit nicht erleidet, Musik, die sozusagen gar »nicht tot zu machen« ist; andere dagegen, die bei nicht allergenauester Ausführung im Sinne der Intentionen ihres Schöpfers empfindlich und wesentlich verändert und entstellt wird, so dafs sie im äufsersten Falle gar nicht wiederzuerkennen ist! Ich rede hier nicht von der mangelhaften technischen Bewältigung eines Tonstücks — der zufolge man allerdings bisweilen einem längere Zeit hindurch nicht gehörten Stücke, wie einem lange nicht gesehenen Bekannten, zurufen möchte: »Mein Gott, wie hast Du Dich verändert!« — sondern ich setze die getreuliche Übertragung aller Noten sowie überhaupt alles durch die üblichen Zeichen Darstellbaren in die praktische Ausführung als selbstverständlich voraus. Nichtsdestoweniger wird man, falls es dem Vortragenden eines Stückes der zweiten, vorhin genannten Gattung nicht gelingt, auch das durch Zeichen nicht Auszudrückende, vielmehr aus der Anlage, dem Geiste und Charakter der ganzen Komposition zu Erratende zu sinngemäfser Darstellung zu bringen, sagen müssen, die Komposition habe bei der Ausführung wesentlich »verloren«. Häufige Beobachtung dieser Erscheinung,

namentlich bei den Werken der Klavierliteratur, regten in mir eine Frage an, deren Erörterung die folgenden Zeilen gewidmet sein sollen und die ich folgendermaſsen in Worte fassen möchte: Behauptet diejenige Musik, deren innerer Wert bei mangelhafter Ausführung der Gefahr des »Verlierens« weniger ausgesetzt ist, eine höhere Stellung im Vergleich zu derjenigen, die sich gegen die Art ihrer Ausführung mehr oder weniger stark empfindlich zeigt, oder umgekehrt?

Fast möchte man wohl die erstere dieser beiden Fragen zu bejahen schnell bereit sein. Denn, so könnte man argumentieren, wenn ein Stück sogar bei mittelmäſsiger Wiedergabe über seinen Inhalt nicht im Zweifel läſst, wenn es sogar den Möglichkeiten der Entstellung durch mangelhaften Vortrag zu trotzen im stande ist, so muſs jenem Inhalt eine schier unverwüstliche Kraft, dem ganzen Stück ein besonders hoher Kunstwert zugesprochen werden. Daſs indessen dieser Schluſs, der bei den Werken der Poesie und Rhetorik im allgemeinen seine Geltung behaupten dürfte, bei den Schöpfungen der Tonkunst nicht zutrifft, geht aus dem eigentümlichen Verhältnis des Begriffes des Inhalts der Musik hervor, der nicht, wie bei den anderen Künsten, etwas auſser oder hinter der Form Stehendes, dieselbe nur als Mittel zu seiner sinnlichen Verwirklichung Benutzendes, sondern mit ihr selbst zu einem unteilbaren Organismus aufs innigste verwachsen ist. Derselbe Inhalt kann in der Musik eigentlich nicht auf verschiedene (schlechtere oder bessere) Weise reproduziert werden, sondern die Verschiedenheit der Vortragsweise wird in entsprechendem Verhältnis modifizierend auch auf den Inhalt einwirken, der dadurch selbst eine verschiedene Physiognomie annimmt, wenn auch selbstverständlich die Hauptlinien bei technisch vollendeter Wiedergabe immer dieselben bleiben werden und die Verschiedenheit sich mehr nur — aber bedeutsam genug — in der Herausarbeitung und ökonomischen Abwägung der gröſseren, kleineren und kleinsten Teile des Stückes zueinander

geltend machen wird. Bei der Reproduktion eines Gedichtes, einer Rede, selbst einer dramatischen Partie, werden die Mängel der Rezitation nicht — oder nur unter ganz bestimmten Umständen innerhalb sehr geringer Grenzen — im stande sein, den Inhalt des zu Reproduzierenden zu entstellen, da derselbe durch die, Begriffe bergenden, Ausdrucksmittel der Sprache zu fest bestimmter, unzweideutiger Erscheinung gelangt ist. In der, der Begriffe entbehrenden Musik dagegen sind die zu Gehör zu bringenden Töne in ihren komplizierten, von der Individualität des Komponisten diktierten Beziehungen der Inhalt des Tonstücks selbst und nicht nur das Gefäfs eines durch sie begrifflich hinreichend Sichergestellten. Daher eben hier der Inhalt nicht nur in viel höherem Grade den wechselnden Auffassungen unterliegt, sondern sogar auch innerhalb derselben Auffassung im grofsen und ganzen den mannigfaltigsten und verschiedenartigsten Entstellungsmöglichkeiten im kleinen und einzelnen ausgesetzt ist.

Sehen wir sonach, dafs es überhaupt undenkbar ist, dafs ein Stück bei mittelmäfsiger Ausführung nicht entstellt werde, dafs also in dieser Beziehung eine qualitative Verschiedenheit irgendwelcher Musikstücke untereinander nicht besteht, kann demungeachtet auf der andern Seite die eingangs angeführte Beobachtung nicht weggeleugnet werden, so finden wir uns notwendig zu dem Schlusse hingezogen, dafs ein unzulänglicher Vortrag zwar bei allen Musikstücken Entstellungen und Alterationen des Inhalts zur Folge hat, dafs aber diese Entstellungen nicht für alle Musikstücke von gleicher Bedeutsamkeit, von gleicher, den Kern ihres innersten Wesens treffender Gefährlichkeit sind. Und nach diesem genauer präzisierten Gesichtspunkte wird sich allerdings eine qualitative Verschiedenheit zweier Hauptklassen von Musikstücken offenbaren, deren Wertstellung zueinander sich jedoch unabhängig von dieser Verschiedenheit herausstellen wird.

Der Kernpunkt dieser Verschiedenheit scheint mir in dem Unterschied subjektiven und objektiven Kunstschaffens zu beruhen, d. h. in dem Grade des Anteils, den der Komponist seiner Subjektivität, dem Inbegriff seiner bleibenden oder vorübergehenden geistigen, seelischen oder gemütlichen Zustände als mitwirkendem Faktor bei seinem künstlerischen Schaffen einräumt. Kein Komponist kann der Mitwirkung dieser Faktoren gänzlich entsagen, da sie sich nicht nur bei bestimmten, etwa zu umgehenden Veranlassungen geltend machen, sondern das ganze Kunstschaffen in einer Weise durchdringen, dafs sie, wenn nicht in der Rhythmik, so doch in der Melodik, wenn nicht in der Melodik, so doch in der Harmonik, wenn nicht in der Harmonik, so doch in der Instrumentation, in der Stilart, in der Bevorzugung gewisser Formen oder dergl. in nicht zu verkennender Weise als bestimmend hervortreten werden. Solange nun aber ein Komponist diesen bis zu einem gewissen Grade, wie gesagt, nicht aus der Welt zu schaffenden mitwirkenden Faktoren nicht absichtlich nachzugeben und sich von ihnen beherrschen zu lassen sich bemüht, solange er vielmehr sich bestrebt, lediglich auf dem Grunde seiner gesamten Individualität, der er eben nicht entweichen kann, im übrigen aber frei und rücksichtslos nur den logischen und stilistischen Forderungen seines sich entwickelnden Werkes folgend, beim Schaffen zu verfahren, wird man das letztere ein objektives nennen können, immer freilich mit dem Vorbehalt der Relativität dieses Begriffes. Umgekehrt würde derjenige Komponist und sein Schaffen als subjektiv zu bezeichnen sein, der, nicht zufrieden mit der schlichten musikalisch-logischen Entwicklung seiner Themen, jedem seiner Werke noch ein besonderes, von dem Charakter der zu Grunde liegenden Motive unabhängiges eigentümliches Gepräge dadurch aufzudrücken sucht, dafs er jeden Zug seines Empfindens, jede besondere oder vorübergehende Richtung seines Geschmacks, jede vielleicht von dem Naturgemäfsen sogar ab-

weichende Augenblicksneigung durch entsprechend geartete, entweder an und für sich anomale oder doch wenigstens durch die Schlichtheit der musikalischen Entwicklung nicht notwendig geforderte Kunstmittel in seinen Werken widerzuspiegeln sich bemüht. Je mehr nun — und das ist meine Schlufsfolgerung — eine Komposition mit bestimmten subjektiven geistigen und gemütlichen Zuständen ihres Urhebers im Zusammenhang steht, was sich im grofsen in einem gewissen Drang, die Schranken der Form zu erweitern (wie in den späteren Beethovenschen Werken) oder in einem Ringen mit der noch nicht bewältigten Form (wie in den Jugendkompositionen Schumanns), im kleinen in der Bevorzugung gewisser rhythmischer, melodischer, harmonischer, dynamischer usw. Abnormitäten äufsern wird, desto mehr wird ihr beabsichtigter Eindruck von der Vollendung des Vortrags abhängig sein, indem der Ausführende dabei die Aufgabe mit übernimmt, jene bestimmten individuellen Zustände, aus denen die Komposition anscheinend erwachsen ist, eben als ihre Wurzel darzustellen, was nur durch vollendetste Verwirklichung der künstlerischen Absichten geschehen kann. Wo hingegen ein solcher subjektiver Hintergrund fehlt und der Komponist nur auf dem Grunde seiner gesamten Individualität frei objektiv, naiv gestaltet, was sich durch gröfsere formelle Abrundung, aber auch durch weniger scharfe Abgrenzung des Charakters der einzelnen Werke voneinander kund geben wird, da wird die Qualität des Vortrags von geringerem Belang für die vom Komponisten beabsichtigte Wirkung sein, indem die im ganzen sich offenbarende Gesamtindividualität desselben (falls überhaupt eine solche in scharfer Ausprägung vorhanden) viel schwerer zu vernichten ist, als der Abdruck jener individuellen Einzelzustände, die zwar nur ein Ausflufs der Gesamtindividualität und als solcher auf sie zurückzuführen sein müssen, aber in ihrer Besonderheit doch die einzelnen ganz bestimmten Werke (oder Stellen derselben) erst erzeugt haben und in dieser Eigenschaft nur bei inten-

sivsten Vortrag erkannt werden können. Man vergleiche mit den Werken der vorhin genannten Komponisten diejenigen eines Mozart oder Mendelssohn!

Unsere eingangs aufgestellte Frage verwandelt sich nach diesen Erörterungen in die folgende: Behauptet die subjektive Musik eine höhere Wertstellung der objektiven gegenüber, oder umgekehrt? So gestellt dürfte diese Frage jedoch eine einfache Entscheidung zu Gunsten des einen oder des andern Teils nicht zulassen, da die ästhetische Beurteilung eines Musikstücks lediglich die spezifisch musikalischen Eigenschaften desselben, wie sie tatsächlich vorliegen, in Betracht zu ziehen hat, ganz aufser Frage lassend, ob diese Eigenschaften einfach als unwillkürliche Ausflüsse des objektiven Tatbestandes des Kunstwerks, oder ob sie als willkürliche Gebote einer mächtig vordringenden Subjektivität aufzufassen seien. Solange eine bedeutende Subjektivität ihre Intentionen mit den aus der innersten Natur ihrer selbst hervorgehenden Anforderungen der Musik in Einklang zu bringen weifs, wird es ihr gelingen, Kunstwerke zu schaffen, denen, ihrer erhöhten Ausdrucksfülle und Intensität zufolge, der Vorrang vor den aus rein objektivem Standpunkt entsprungenen zuerkannt werden mufs; sobald jedoch die Subjektivität so geartet ist, dafs sie, um überhaupt in die musikalische Erscheinung zu treten, den Mitteln der Kunst Zwang antun mufs, wird man ihre Schöpfungen vom rein musikalischen Standpunkt aus — und das ist doch musikalischen Kunstwerken gegenüber der allein gebotene — den auf objektivem Wege entstandenen nachsetzen müssen. Zeigt sich sonach schon bei reiner Ausprägung dieser gegensätzlichen Richtungen die Wertbestimmung der Kunstwerke von diesem Gegensatze unabhängig, so wird sie in allen den Fällen, wo, wie zumeist, subjektive und objektive Elemente in irgendwelcher Mischung die Erzeugung des Kunstwerks begleiteten, erst recht von dieser begleitenden Mitwirkung abzu-

sehen und sich lediglich an die tatsächliche Resultante beider Elemente zu halten haben.

Und so wird nun auch unsere erste Frage als eine müfsige, ihre Entscheidung nach dem in ihr aufgestellten Gesichtspunkte im allgemeinen als untunlich und nur für besondere Fälle in Berücksichtigung anderer Daten als möglich erachtet werden dürfen.

Über das Einüben eines Tonstücks.

(1891.)

Dafs in der Kunst der Erlernung eines musikalischen Instrumentes ohne ein bestimmtes, nicht geringes Mafs täglichen Übens nichts erreicht werden kann, ist eine von niemand bestrittene Erfahrung. Weniger Nachdenken und weniger Aufmerksamkeit als auf die Menge dieses Übens scheint von vielen auf das Wie desselben verwandt zu werden. Und doch ist diese Frage von beiden die wichtigere. Denn derjenige, der wenig, aber in richtiger und zweckentsprechender Weise übt, wird zwar langsam, aber doch sicher vorwärts kommen und schliefslich einen ganz bestimmt festzustellenden Standpunkt künstlerischer Ausbildung erreichen, der es ihm ermöglicht, einen bestimmten, engeren oder weiteren Kreis von Kunstwerken zu sinn- und genufsvoller Darstellung zu bringen. Wer dagegen planlos und ohne Bewufstsein dessen, was gerade not tut, darauf losübt, der wird trotz vieler darauf verwandter Zeit, ja oft gerade deshalb, in seinem Spiel nie zu einer, wenn auch nur beschränkten Reife gelangen, vielmehr auch in der geringsten Betätigung desselben eine fühlbare Lückenhaftigkeit und Unfertigkeit nicht verbergen können. Jedem Lehrer stehen Beispiele in Menge dafür vor Augen, dafs von Schülern, die ausreichendes Talent besitzen und an deren allgemeinem Fleifs nicht zu zweifeln ist, es doch so viele nicht zu wirklich fertigen Leistungen bringen, dafs vielmehr ihre Vorträge immer an Halbheiten, Stockungen und un-

ausrottbar scheinenden Fehlern kranken, die sie allmählich alles Vertrauens in ihr Talent und aller Lust zum Weiterstreben berauben. Die Ursache dieser Erscheinung ist in solchen Fällen lediglich in der unrichtigen, zweckwidrigen Art ihres Übens zu suchen, und solange sie hier nicht den Hebel der Besserung in bewufster Weise ansetzen lernen, solange werden sie auch die oben angedeuteten Mängel ihres Spiels nicht verschwinden sehen. Aber auch dieses richtige Üben selbst ist eine Kunst und will langsam und vorsichtig erlernt und bewahrt sein. Versuchen wir daher einmal, indem wir hierbei die Grundsätze der elementaren technischen Ausbildung als bekannt voraussetzen, den Gang des Einübens eines Klavierstücks nach bestimmten Gesichtspunkten klar zu legen, soweit sich dies ohne Hinzuziehung von Notenbeispielen im engeren Rahmen ermöglichen läfst.

Jeder Einstudierung sollte billigerweise eine Rekapitulation desjenigen Teils der allgemeinen Klaviertechnik vorausgehen, der in dem einzuübenden Stück voraussichtlich zur Anwendung kommen wird. Dieser Teil begreift, auf das Notwendigste begrenzt, in sich: die Dur- und (harmonische und melodische) Molltonleiter des Grundtons des Stückes, ist es in Moll, auch noch die Paralleltonleiter; ferner die Tonleiter der Dominanttonart, sämtlich in Oktaven, Dezimen, Terzen, Sexten, in gerader und Gegenbewegung, in rhythmischer Drei- und Vierteilung, soweit eben der Spieler das Material bereits beherrscht. Weiter sind hierzu zu rechnen die gebrochenen Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe der Tonart des Stückes und der Dominantseptimenakkord, alle in den verschiedenen Lagen, in gerader und Gegenbewegung, in Oktaven, Dezimen und Sexten. So umständlich diese jedesmalige Vorbereitung erscheinen mag, so dürften, eine genügende technische Grundlage vorausgesetzt, 10—15 Minuten zu ihrer Erledigung hinreichend sein. Hat man sich auf diese Weise den vorherzusehenden technischen Vorkommnissen des

Stückes gegenüber gerüstet, so gehe man an das erste einfache Durchspielen desselben zum Zwecke allgemeiner vorläufiger Kenntnisnahme des Ganzen und zur Feststellung der schwereren Stellen. Die oberste, ja fast alleinige Forderung hierbei ist die strengste Beobachtung der Korrektheit, sei es auch auf Kosten des streng taktmäfsigen Spiels, jedenfalls unter vorläufiger Vernachlässigung des Vortrags, der zuletzt zu seinem Rechte gelangt. Jeder Lehrer weifs, wie schwer ein Fehler, der sich beim ersten Durchspielen eingeschlichen hat, später wieder zu beseitigen ist. Der erste Eindruck ist eben, wie überall, so auch in der Musik, von besonderer Stärke, und das Ohr, in dem sich einmal ein bestimmtes Klangbild festgesetzt hat, ja sogar die Finger, die sich einmal zu einer bestimmten Stellung formiert haben, unterliegen bereits dem Drucke der Gewohnheit und sind nur mit Mühe zu einer späteren Umgewöhnung zu bringen, so sehr auch der Verstand sich von der Notwendigkeit der letzteren überzeugt hat. Man wähle daher für das erste Durchspielen ein Tempo, welches es ermöglicht, alle Noten, Zeichen, Fingerzahlen usw. in Ruhe zu übersehen und aufzufassen; häuft sich an einer Stelle die Menge des Aufzufassenden, so verlangsame man das Zeitmafs noch mehr, man zögere, halte ganz inne und suche sich die Verhältnisse erst theoretisch durch Lesen, Ausrechnen der Notenwerte u. dergl. klar zu machen, ehe man sich der praktischen Ausführung überläfst. Auch spiele man die ganze Komposition nicht in einem Zuge bis zu Ende, sondern, der formellen Gliederung entsprechend, stückweise, jedes Stück zur Befestigung des Eindrucks wiederholend. Ist hierdurch ein zuverlässiges Gesamtbild des Ganzen gewonnen worden und haben sich dabei zugleich die kleineren und gröfseren Stellen in bestimmter Abgrenzung herausgestellt, die ein gesondertes, eingehenderes Studium erfordern, so wende man sich nun mit der gleichen Aufmerksamkeit und erhöhter Geduld diesen letzteren zu.

Für die Einübung der sogenannten schweren Stellen, die im allgemeinen weniger melodischen oder harmonischen Charakters zu sein pflegen, als vielmehr in schnellen, notenreichen Passagen oder ungewöhnlichen rhythmischen Kombinationen bestehen, mögen folgende Gesichtspunkte in Betracht gezogen werden. 1. Man übe die Partien der einzelnen Hände allein und zwar zunächst diejenige Hand, die die meisten Noten zu spielen hat, da sich nachher die geringere Zahl Noten auf die gröfsere leichter verteilen lassen wird, als umgekehrt. 2. Man übe die betreffende Stelle aufser in der vorgeschriebenen Weise in irgend einer Beziehung entgegengesetzt. Ist sie z. B. forte, so übe man sie auch piano, und umgekehrt; ist sie legato, so spiele man sie auch staccato, und umgekehrt; besteht sie aus punktierten Rhythmen, so übe man sie auch in gleichwertigen Noten, und umgekehrt; ist es eine langsamere Passagenstelle, so suche man ihrer auch in schnellerem Tempo, als nötig, Herr zu werden, um sie desto sicherer und freier im langsameren Tempo zu beherrschen. Selbstverständlich müssen alle schweren Stellen zuerst langsam eingeübt werden — darüber dürften die Meinungen kaum auseinander gehen; als ebenso selbstverständlich möchte ich es jedoch ansehen, alle Schwierigkeiten zuerst forte und erst später in den etwa sonst vorgeschriebenen Stärkegraden zu überwinden zu suchen. Nur im forte gewinnt die Hand das deutliche Gefühl ihrer Gesamthaltung und der örtlichen und zeitlichen Gruppierungen der einzelnen Finger, die die Stelle erfordert, im forte prägt sich auch das Klangbild der letzteren dem Ohre entschiedener ein und etwaige Fehler wirken vermöge ihrer gröfseren Aufdringlichkeit störender und werden daher leichter als solche erkannt. 3. Man transponiere schwere Passagenstellen, besonders solche von geringer Länge, in andere Tonarten, so zwar, dafs das Verhältnis der Unter- und Obertasten zueinander verändert, womöglich entgegengesetzt wird. Eine sich in B dur bewegende Notengruppe z. B. spiele man in H dur,

eine Edur angehörige in Esdur u. s. f. Die Schwierigkeit der Ausführung wird dadurch bisweilen erhöht, bisweilen verringert, auf jeden Fall aber die Herrschaft des Spielers über die Passage ungemein gefördert. 4. Als ein besonders erspriefsliches Mittel zur Bekämpfung rein technischer Schwierigkeiten mufs das Erfinden zweckmäfsiger Vorübungen bezeichnet werden. Überhaupt sollten technisch schwierige Stellen gehaltvoller Kompositionen nicht dazu benutzt werden, eine gewisse Schwierigkeit an ihnen erst zu erlernen, da hierbei die ganze Frische und Unmittelbarkeit der Komposition notwendig verloren gehen mufs. Man zergliedere vielmehr die Passagen in ihre Elemente und bilde durch vervielfältigendes Aneinanderreihen und mannigfaches Kombinieren dieser letzteren oder durch Übertragen auf andere Verhältnisse (Tonarten, Lagen, Anschlagsarten) neue, verwandte Passagen, nach deren gründlicher Überwindung die Erlernung jener Stellen nur verhältnismäfsig kurze Zeit in Anspruch nehmen darf. 5. Um schwierigere rhythmische Kombinationen — z. B. Verteilung von je 3 Noten der einen Hand auf 4, 7, 8 usw. der andern Hand — richtig ausführen zu lernen, verfahre man auf folgende Weise. Man spiele zuerst die Partie der einen Hand allein unter streng gleichmäfsiger Festhaltung (nötigenfalls unter lautem Zählen) der Takteinheiten. Nachdem man den Takt (um mehr wird es sich selten handeln) mehrmals wiederholt, schliefse man eng daran die Partie der anderen Hand bei fortgesetzt gleichmäfsiger Festhaltung der Takteinheiten, ebenfalls öfter wiederholt. Hierauf lasse man — eng anschliefsend — wieder die erste Hand folgen, dann wieder die andere u. s. f. Plötzlich — gewissermafsen den Händen unvermutet — spiele man mit beiden Händen zugleich und man wird bemerken, dafs sie durch die vorhergegangenen Einzelübungen soviel Selbständigkeit gewonnen haben, um nun, unbekümmert umeinander und unbeeinflufst voneinander, jede einzeln ihren korrekten rhythmischen Weg zu gehen. 6. Was die Bestimmung des Finger-

satzes bei der Ausführung schwerer Stellen anbelangt, so folge man im ganzen den früher beim Studium der allgemeinen Klaviertechnik erlernten Regeln, scheue sich aber nicht, davon abzuweichen, sobald aus der Abweichung ein Gewinn für die Bequemlichkeit der Ausführung, für die Ermöglichung einer genaueren Phrasierung oder dergleichen entspringt. Gilt es bei den technischen Übungen als pädagogisch richtig, sich die Ausführung durch allerlei Mittel zu erschweren, so tritt bei der Ausführung einer Komposition der umgekehrte Grundsatz in Kraft, sich, wo und wie es angeht, Erleichterungen zu verschaffen.

Nach erlangter Herrschaft über die schweren Stellen, die, wie schon gesagt, vorher in genauer Abgrenzung festzustellen waren, sind diese in Verbindung zu bringen mit dem jedesmal unmittelbar Vorhergehenden und Folgenden, damit nicht, wie es leider so oft geschieht, bei dem Eintritt einer schweren Stelle eine Verlangsamung des Tempos oder sogar eine Stockung im Vortrag erfolge. Dieselbe Maxime beobachte man übrigens auch bei der Korrektur einzelner Fehler. Sobald ein Fehler gemacht worden ist und man sich, um ihn zu verbessern, unterbrochen hat, beginne man nie bei der Stelle des Fehlers selbst, sondern einen oder mehrere Takte vorher und spiele auch (den Grenzen der Phrase folgend) einen oder mehrere Takte über den Fehler hinaus, um dieses Verfahren sogleich mehrmals zu wiederholen. Nur auf diese Weise entgeht man mit Sicherheit der Gefahr, beim Herankommen der früher fehlerhaft gespielten Stellen jedesmal stutzig zu werden und in der Übereilung den Fehler aufs neue zu begehen.

Jetzt erst, nachdem die schweren Stellen auf die angegebene Art in die Finger gebracht und für ihre Einordnung in den Fluſs des Ganzen Sorge getragen worden ist, nachdem auch die Ausführung der übrigen Teile des Stückes, die eines so eingehenden Studiums nicht bedurften, die erforderliche Geläufigkeit erlangt

hat — jetzt erst beginnt die Sorge um die Feststellung eines sinngemäfsen und schönen Vortrags. Es gilt, das Grundtempo und den Durchschnitts- bezw. Anfangsstärkegrad des Stückes zu bestimmen und sich über diejenigen Stellen ins Klare zu setzen, die, ohne dafs es vom Komponisten vorgeschrieben wäre, eine Modifikation jenes Tempos oder jener Stärke erfordern, es gilt ferner, das Verhältnis der einzelnen Stimmen zueinander klar zu erkennen, zum Zwecke der dynamischen Bevorzugung der jeweiligen Hauptstimme, es mufs endlich auch der Bau des Stückes im grofsen und ganzen in Rechnung gezogen und durch Rücksichtnahme auf den allgemeinen Pulsschlag der Bewegung, auf die breiteren Hebungen und Senkungen, auf das wechselnde Zunehmen und Nachlassen der Energie des Stückes dem Vortrag Blut und Leben zugeführt werden. Über alles dies ist jedoch ohne Zuhülfenahme bestimmter Beispiele etwas Sicheres nicht auszusagen. Auch möchte ich es nicht befürworten, den Vortrag in derselben, bis ins kleinste und einzelnste dringenden Weise von vornherein festzulegen, wie ich es bezüglich der technischen Ausfeilung für unerläfslich erachte. Gleichweit entfernt von den planlosen Einwirkungen blinder Zufälligkeiten, wie von dem einengenden Zwange einer kalten Berechnung, soll der Vortrag zwar als das Resultat eines bewufsten, durchdringenden Kunstverständnisses erscheinen, nicht aber der belebenden Einflüsse augenblicklicher Eingebungen entraten, deren unmittelbarer Reiz über alle Berechnung erhaben ist.

Über das Vomblatt- und Auswendigspielen.

(1892.)

Mit dem Vomblatt- und dem Auswendigspielen hat es seine eigene Bewandtnis. Manche können es, haben es immer gekonnt und erinnern sich nicht, es jemals gelernt zu haben; andere können es nicht und werden es anscheinend auch nie erlernen. So trostlos diese Beobachtung für die letzteren zu sein scheint — ganz so schlimm verhält es sich in Wirklichkeit nicht. So wenig ich zwar glaube, dafs einer, der gegenwärtig nicht das geringste Geschick dazu hat, es durch zweckentsprechende Übungen zu einer bedeutenden Fertigkeit darin bringen könne, so erscheint es mir doch zweifellos, dafs, falls überhaupt einiges Geschick dazu vorhanden, dasselbe bei zielbewufster Behandlung einer bedeutenden Steigerung fähig ist. Hier einige Winke in dieser Richtung.

Was zuvörderst das Vomblattspielen anbetrifft, so kommt es, um darin eine fortschreitende Geschicklichkeit zu erringen, in erster Linie darauf an, dafs das Übungsmaterial für den Anfang so leicht wie möglich ausgewählt werde. Dafs ein Klavierstück, welches sich nur in ganzen und halben Noten oder bei mäfsiger Bewegung in Viertelnoten bewegt, von jedem, der überhaupt Noten lesen und Klavier spielen kann, auch wenn er in seiner Ausbildung noch weit zurück ist, vom Blatt gespielt werden könne, dürfte von niemand bezweifelt werden. Dieses zu-

gestanden, würde es sich also für jeden vor allem darum handeln, die Grenze des Schwierigkeitsgrades aufzusuchen und festzustellen, bis zu der er ohne Mühe vom Blatt zu lesen im stande ist, eine Grenze, die ja sehr weit zurückliegen darf. Für den dergestalt festgelegten Schwierigkeitsgrad wäre dann zunächst eine gröfsere Anzahl Kompositionen aufzusuchen und zu praktischen Übungen zu verwenden, um den durch ihre Überwindung bezeichneten Standpunkt zu befestigen und nun von ihm aus Schritt für Schritt weiter vorwärts zu dringen. Der gröfste Fehler ist es, zum Vomblattspielen Kompositionen auszuwählen, die an Schwierigkeit denen nicht viel nachstehen, die man zu seinen sonstigen Studien (etwa in den Unterrichtsstunden) verwendet. Man gehe vielmehr von bedeutend leichteren, nach dem angegebenen Gesichtspunkte ausgewählten Stücken aus und bemühe sich, in allen ferneren Stücken eine möglichst progressive, in sehr kleinen Schritten sich vorwärts bewegende Reihenfolge einzuhalten, wozu freilich der Beirat eines erfahrenen Lehrers unerläfslich ist. Eine Hauptregel beim Vomblattspielen besteht nun darin, ohne Rücksicht auf etwa untergelaufene Fehler unentwegt weiterzuspielen und sich überhaupt durch nichts im Flusse des Vortrags beirren zu lassen. Sollte die Zahl der Fehler zu beträchtlich werden, so geht daraus hervor, dafs man sich in der Wahl des Stückes vergriffen hat; es mufs demnach beiseite gelegt und durch ein leichteres ersetzt werden. Am besten eignen sich zu Vomblattspielübungen zunächst vierhändige und Ensemblestücke (Duos, Trios usw.), da hierbei schon die Rücksicht auf die Mitspieler Unterbrechungen erschwert, vierhändige Stücke überdies in ihren einzelnen Partien naturgemäfs viel weniger kompliziert sind, als solche für zwei Hände. Übrigens beschränke man sich nicht darauf, immer nur die Primo- oder nur die Sekondo-Partie zu spielen, damit nicht, wie es in musikalischen Dilettantenkreisen bisweilen vorkommt, von dem Vorhaben des Vomblattspiels eines

vierhändigen Stückes wieder Abstand genommen werden mufs, weil es sich herausstellt, dafs beide Spieler nur »oben« oder nur »unten« spielen können. Als eine grofse Hülfe beim Vomblattspielen mufs es betrachtet werden, wenn der Spieler musiktheoretisch vorgebildet ist. Eine genauere Kenntnis der Harmonien und ihres Zusammenhangs, namentlich der Art und Weise, wie dissonante Akkorde sich aufzulösen pflegen, läfst den Spieler häufig das Kommende schon vorhersehen und bewirkt, dafs er, unbelästigt durch fortwährende Überraschungen, sich mit verhältnismäfsiger Ruhe der Übertragung der Noten auf die Tasten hingeben kann. In Betreff dieser Tätigkeit selbst empfiehlt es sich, stets von unten nach oben zu lesen, da die Bafstöne für das Ganze von besonders charakteristischem Werte sind und ihr Verfehlen in vielen Fällen von unangenehmster Nachwirkung begleitet ist. Auch wird wenigstens der mit der Harmonielehre vertraute Spieler aus dem Gange der tiefsten Stimme schon einen ungefähren Schlufs auf die mögliche Führung der oberen Stimmen zu ziehen im stande sein und jedenfalls die Auffassung der letzteren sich dadurch wesentlich erleichtern. Endlich lasse man, um mit dem Fingersatz nicht in die Enge zu geraten, die Augen immer etwas vorauseilen, um den Umrifs einer melodischen Phrase oder einer Passage womöglich im Ganzen zu übersehen und die Wahl der Finger, besonders das Über- und Untersetzen, darnach einzurichten. Über alles dies ist und bleibt jedoch das Hauptmittel, zu einem geläufigen Vomblattspielen zu gelangen, Übung, viele und häufige, nicht nur gelegentliche, sondern regelmäfsige Betätigung des Blattspiels unter Berücksichtigung der angegebenen Winke.

Über die Mittel und Wege, das Auswendigspielen zu erlernen, dürften sich kaum allgemeine Anweisungen erteilen lassen, da hier das musikalische Gedächtnis des Spielers der einzig in Betracht kommende Faktor ist. Da aber bekanntlich die Kraft jeder Art von Gedächtnis durch fortgesetzte und gesteigerte Übung

erstarkt, so ergibt sich hieraus auch für denjenigen, der sein vorhandenes geringes musikalisches Gedächtnis zu steigern beabsichtigt, die Notwendigkeit, sich fortgesetzten, von kleineren zu immer umfangreicheren Aufgaben fortschreitenden Übungen zu unterwerfen. Dafs auch hierbei nicht nur von kurzen, sondern auch von technisch leichten Stücken ausgegangen werden mufs, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Als ein geeigneter Anfang für einen Klavierspieler könnte demnach vielleicht das bekannte »Jugendalbum« von R. Schumann empfohlen werden.

Eine einzige, noch dazu sehr bedeutende Beihülfe zum Auswendigspielen soll nun aber nicht verschwiegen werden. Sie beruht in der genauen Kenntnis der Form des zu spielenden Stückes. Auf Grund der vorher erlangten allgemeinen Kenntnis der Lied-, Sonaten-, Rondoform u. s. f. zergliedere man das zu erlernende Stück in seine Teile, Perioden, Abschnitte usw., suche sich über die Motive und deren Durchführung ins Klare zu setzen, präge sich namentlich den Modulationsgang recht deutlich ein — wozu freilich auch wieder die Kenntnis der Harmonielehre erforderlich ist — und es kann kaum ausbleiben, dafs durch diese überschauende Sondertätigkeit dem allgemeinen Gedächtnis in einer Weise zu Hülfe gekommen wird, die der Schnelligkeit und Sicherheit in der Festhaltung des allgemeinen Tonbildes äufserst förderlich ist. Für diejenigen, welche Noten zu lesen d. h. lesend zu hören vermögen, ist auch die blofse, öfter wiederholte Lektüre eines Tonstücks eine gute Nachhülfe zur Befestigung des Eindrucks im Gedächtnis. Ja, wer es vermag, sollte sich ein Stück, welches er dem Gedächtnis schon einigermafsen eingeprägt hat, häufig, etwa auf einem Spaziergange, durchdenken, um sich seines Besitzes immer mehr zu versichern. Spielen, Lesen und denkendes Vorstellen mufs Hand in Hand gehen und in beständige Wechselwirkung miteinander treten, wenn der Zweck des Auswendigbehaltens mit Sicherheit erreicht werden soll.

Der Wert des Auswendigspielens ist nicht hoch genug anzuschlagen, da es allein die souveräne Herrschaft des Spielers in technischer und geistiger Beziehung über sein Stück gewährleistet. Als selbstverständlich wird dabei vorausgesetzt, dafs auch die kleinsten und unscheinbarsten Züge der Komposition dem Gedächtnis nicht entgehen. Ein ungefähres Auswendigspielen hat an und für sich keine Berechtigung, ist aber noch obendrein von bedenklichen Folgen, insofern es überhaupt zu Flüchtigkeiten, auch beim Spielen von Noten, verleitet.

Über die Wahl des Studienmaterials beim Klavierunterricht.

(1902.)

Eine der wichtigsten Sorgen des Klavierpädagogen bildet die stets sich erneuernde Frage der Auswahl zweckentsprechenden Unterrichtsmaterials. Was in dieser Hinsicht verfehlt werden kann und wieviel in Wirklichkeit von Unberufenen verfehlt wird, das kann man tagtäglich an Schülern erfahren, die eine mangelhafte Vorbildung genossen haben und deren Leistungen oft in einem wunderlichen Verhältnis stehen zu den Anforderungen der Kompositionen, die ihnen in die Hand gegeben wurden und die sie bereits überwunden zu haben glaubten. Der Grund hiervon liegt teils in der Unerfahrenheit und Urteilslosigkeit, in vielen Fällen auch in der Nachgiebigkeit der betreffenden Lehrer ihren Zöglingen (oder deren Eltern) gegenüber, die, von einem falschen Ehrgeiz geleitet, ihr Ziel nicht schnell genug zu erreichen glauben und die Notwendigkeit eines ruhigen Entwicklungsganges verkennend, ihre Lehrer zu allerhand Sprüngen des Vorgehens veranlassen. Gelingt es in einem solchen Falle, scheinbar schnellere Resultate herbeizuführen, so kann das nur auf Kosten jener gediegeneren Durchbildung des Schülers geschehen, die ihn allmählich zur Selbständigkeit erzieht und schliefslich in den Stand setzt, nach Erlangung einer gewissen Reife auch ohne Hülfe des Lehrers seine Kenntnisse und seine Leistungen immer mehr zu erweitern und zu vertiefen, während ein in der

oben angedeuteten Weise Unterrichteter seine Unselbständigkeit nie verlieren und zur verläfslichen Einstudierung auch des einfachsten Stückes den Rat und die Kontrolle des Lehrers nie wird entbehren können. Eine solche Durchbildung ist aber nur zu ermöglichen auf dem Grunde eines ruhigen, sich Zeit nehmenden und nichts Wesentlichem aus dem Wege gehenden Studienganges, der freilich, von ungewöhnlichen Talenten abgesehen, einen längeren Zeitraum beansprucht, als dafür in der Regel in Betracht genommen zu werden pflegt.

Zweierlei ist es, worauf eine gründliche Unterweisung im Klavierspiel abzuzielen hat: erstens die lückenlose und streng stufenweise fortschreitende Übermittlung aller der Kenntnisse und Einzelfertigkeiten, die zu der so aufserordentlich komplizierten Kunst des Klavierspiels erforderlich sind, und zweitens die Untersuchung und Bekämpfung der individuellen Mängel und Schwächen des einzelnen Spielers, sei es, dafs sie angeboren sind oder sich allmählich eingeschlichen haben. Nach diesen beiden Seiten hin wird auf die Auswahl zweckentsprechenden Unterrichtsmaterials Bedacht zu nehmen sein.

Hinsichtlich des ersten Punktes drängt sich hier sogleich die Frage auf, welche von den vorhandenen Klavierschulen die beste sei. Gestehe ich es offen, dafs ich dieser Frage wenig Bedeutung beilege. Bei der grofsen Verschiedenheit der Begabung, mit der die einzelnen an die Erlernung des Klavierspiels herantreten und bei der hieraus entspringenden Notwendigkeit ungleich schnellen Vorwärtsgehens bei den einzelnen, sowie überhaupt in Anbetracht der Notwendigkeit individueller Behandlung des Unterrichts ist eine allen Schülern entsprechende und allen in gleichem Mafse förderliche Schule nicht wohl denkbar. Auch das gewissenhaftest angelegte Unterrichtswerk wird der mündlichen Nachhülfe, Ergänzung und Bereicherung von seiten des erfahrenen Lehrers bedürfen, um dem Schüler gegenüber zu einem lebendigen und ihn in seinen Sonderbedürfnissen fördernden Or-

ganismus zu werden. Eine Schule hat daher ihre Aufgabe erfüllt, wenn sie die notwendigen Erklärungen, Vorschriften und Regeln in klarer, bündiger Form und logischer Folge entwickelt und durch prägnante Übungsbeispiele, die gelegentlich wohl auch durch kleine, lediglich der Unterhaltung und der Belebung des Unterrichts gewidmete Sätzchen unterbrochen werden mögen, in die Praxis umsetzt. Alles Übrige, namentlich das durch die Verschiedenheit der Anlagen der einzelnen Schüler bedingte Erweitern einzelner Teile, das Ableiten neuer Übungsbeispiele aus den gegebenen nach bestimmten Gesichtspunkten, etwaige sich als notwendig ergebende Umstellungen des Lehrstoffs, veränderte, der Auffassungsgabe des Schülers angepafste Fassung der Erklärungen usw., mufs Sache des das Studium leitenden Lehrers bleiben, auf dessen Wahl daher ein viel gröfseres Gewicht gelegt werden sollte, als auf die der Schule.

Bei aller näher erläuternden und ergänzenden Mittätigkeit des Lehrers verbleibt nun immerhin der Schule die Rolle des eigentlich führenden und Richtung gebenden Faktors, und wenn sie auch nicht, wie es von seiten unfähiger Lehrer geschieht, zur Krücke herabgewürdigt werden soll, so überhebt sie doch auch den besseren Lehrer bis zu einem gewissen Grade der eigenen geistigen Anstrengung und erspart ihm noch das Nachdenken und die Entscheidung über manche Fragen, die später, nach Absolvierung der Schulstunden im engeren Sinne, gebieterisch an ihn herantreten.

Denn auch nach der Überwindung des Pensums, das den Inhalt der eigentlichen Schulen zu bilden pflegt, mufs die Weiterbildung des Schülers eine streng progressive bleiben, müssen auch die individuellen Fehler und Schwächen desselben fortgesetzt durch eine den einzelnen Fällen angepafste Auswahl von Unterrichtsmaterial bekämpft werden. Hier ist nun das Feld, wo bei der unabsehbaren und immer mehr anwachsenden Menge der Literatur die Wahl zur Qual wird, und eine nicht

genügende Einsicht Fehl- und Mifsgriffe zu Tage fördern mufs. Schon die einfache Entscheidung zwischen Schwer und Leicht oder besser zwischen Schwerer und Leichter kann bei Aufserachtlassung oder Vergreifung der zur Beurteilung mafsgebenden Gesichtspunkte leicht irre führen. Oberflächliche Beobachter schätzen die Schwierigkeit eines Stückes nach seiner Wirkung ab: je schwerer es klingt, desto schwerer mufs es sein. Nichts ist irriger als dieser Grundsatz, obwohl nach ihm von vielen Lehrern bewufster und unbewufster Weise die Auswahl der Unterrichtsmittel getroffen wird. Das ganze Heer der sogenannten Salonkompositionen gehört zu den mehr oder weniger schwer klingenden und doch mehr oder weniger nur geringe technische Anforderungen an den Spieler stellenden Stücken, da in den in ihnen vorkommenden Passagen in der Regel nur die leichtesten, aber doch immer sehr wirksamen gebrochenen Akkorde ausgenutzt werden, die Partie der linken Hand meist nur harmonisch unterstützend wirkt, kontrapunktisch mehrstimmige Behandlung und rhythmische Komplikationen fast ganz ausgeschlossen sind. Auch ein Teil der besseren, ja sogar der klassischen Kompositionen, so z. B. manche Stücke St. Hellers, Mendelssohns, ja sogar Chopins, steht, unbeschadet ihres gehaltvollen Charakters, rein technisch betrachtet, auf einem ähnlichen Standpunkt, insofern ihre Wirkung auf gröfsere Schwierigkeiten schliefsen läfst, als tatsächlich vorhanden sind. Während nun viele Lehrer die Benutzung dieser Stücke wegen ihrer vermeintlichen Schwierigkeiten unnötigerweise zu lange hinausschieben, erfreuen sich die Salonstücke einer besonderen Bevorzugung von seiten solcher Lehrer, die das Gefühl schneller Fortschritte in dem Schüler und seinen Zuhörern erwecken wollen, wenn auch der Schüler dadurch, wie sie sehr wohl wissen, nicht im mindesten wirklich gefördert wird. Man pflegt solche Stücke »dankbare« zu nennen, und es stehen ihnen die »undankbaren« gegenüber, d. h. diejenigen, denen man ihre Schwierigkeiten nicht anmerkt, und die deshalb leichter klingen, als sie sind. Die so

häufige Verkennung dieser Stücke führt dazu, dem Schüler zu schweres Material in die Hand zu geben und eine Unterschätzung der wirklichen Schwierigkeiten in ihm großzuziehen. Ich rechne hierher vor allem die Werke Beethovens und Schumanns (dessen Kinderszenen z. B. nur solchen Spielern in die Hand zu geben sind, die die musikalischen Kinderschuhe längst ausgezogen haben). Auch die Kompositionen Mozarts werden in den Anforderungen, die sie an den Spieler stellen und die neben der allgemeinen technischen Fertigkeit vor allem in einer modulationsfähigen Tonbildung und vollendeten Reife des Geschmacks bestehen, häufig unterschätzt und infolge vorzeitiger Verwendung beim Unterricht dem Schüler nicht zum bewußten Verständnis gebracht.

Unterliegt sonach schon die Beurteilung des allgemeinen Schwierigkeitsgrades ganzer Stücke und ganzer Kategorien von Stücken zum Zwecke progressiven Vorgehens einer Prüfung nach bestimmten Gesichtspunkten hin, die nur eine genauere Einsicht in die Technik des Klavierspiels an die Hand gibt, um wieviel mehr Freiheit des Urteils und an der Erfahrung geübte Beobachtung wird erfordert, um für die Einzelheiten der technischen Gestaltung und den Schwierigkeitsgrad ihrer Ausführung den richtigen Maßstab zu finden, wenn es gilt, zur Bekämpfung der so überaus verschiedenartigen Mängel, die bei den einzelnen Spielern hervortreten können, das geeignete Unterrichtsmaterial ausfindig zu machen! Handelt es sich doch darum, die verschiedenen Sonderfertigkeiten, die die Gesamtkunst des Klavierspiels ausmachen, einzeln zur Ausbildung zu bringen und dafür zu sorgen, daß nicht eine hinter der andern zurückbleibe, damit dem Gesamtcharakter des Vortrags jene wohltuende Harmonie zu teil werde, ohne die ein echter künstlerischer Genuß nicht hervorzurufen ist. Von Ausnahmen abgesehen, wird sich nun jeder Spieler der Überwindung eines Teils jener Sonderschwierigkeiten gegenüber mehr oder weniger ungeschickt zeigen, sei es, daß ihm seine körperliche Verfassung — Mangel an Kraft,

Mangel an Spannweite der Hände u. dergl. — das betreffende Geschick versagt, sei es, dafs bei seiner anfänglichen Unterweisung auf einzelne Seiten der Ausbildung zu wenig Gewicht gelegt worden war. Da gilt es nun, zu erkennen, wo der Schuh drückt, um die schwache Seite mit der stärker ausgebildeten allmählich in Einklang zu bringen. Soweit nicht angeborene Hindernisse im Wege stehen, wird dieses Ziel bei richtiger Behandlung, d. h. bei zeitweise einseitiger Anwendung geeigneten Unterrichtsmaterials und späterem wiederholten Zurückkommen darauf sicher zu erreichen sein; stellen sich körperliche Hindernisse, wie die oben angegebenen oder ähnliche, entgegen, so wird freilich häufig nur eine Milderung, nicht aber eine gänzliche Abstellung jener Mängel zu erzielen sein. Der Spieler mufs sich in diesem Falle mit einer Annäherung an sein Ziel begnügen, und derjenige Teil der Literatur, der sich gerade in den von ihm nicht ganz überwundenen technischen Schwierigkeiten vorwiegend ergeht, wird seiner tätigen Anteilnahme leider versagt bleiben müssen.

Aufserordentlich grofs ist die Zahl der vorkommenden, der Abhülfe bedürftigen Mängel und ihrer Gradunterschiede bei den einzelnen Spielern, und wenn ich im folgenden eine gröfsere Anzahl namhaft mache, zugleich mit der Angabe einiger erprobten Heilmittel dagegen, so sollen dies nur die am häufigsten auftretenden sein, diejenigen, deren fast jeder Spieler einige in mehr oder weniger starker Ausprägung auf seinem Sündenregister hat. Was das angegebene Unterrichtsmaterial betrifft, so ist dieses nur der allgemeiner bekannten Literatur entnommen, und es ist ein mittlerer Standpunkt technischer Fertigkeit des Schülers vorausgesetzt worden, da bei weiter vorgerückten Spielern die Bekämpfung der genannten Fehler schon mehr oder weniger vollendet sein mufs. Die Anpassung der geeignetsten Stücke an die besonderen, gradweise so verschiedenen Bedürfnisse der einzelnen Schüler, sowie die Erweiterung und Bereicherung des

Materials nach den angegebenen Gesichtspunkten mufs natürlich der Beurteilung und selbständigen Entscheidung des Lehrers überlassen bleiben.

1. Schlechte Handhaltung.

2. Mangel an Ton und Kraft.

3. Ungleichmäfsigkeit des Anschlags (und zwar bezüglich der Stärke und der Dauer der einzelnen Töne).

Die Bekämpfung dieser drei Mängel durch die bekannten Übungen mit stillstehender und festliegender Hand mufs in der Hauptsache schon bei den elementaren Studien, also während des Gebrauchs der Schule, vorgenommen und vollendet werden, wenn sie auch noch in der späteren Studienzeit stets im Auge behalten werden mufs.

4. Mangel an Weichheit des Anschlags.

Man wähle vorwiegend piano und mezzoforte gehaltene Stücke langsamen Tempos und melodischen Charakters, deren Melodietöne einen intensiven Ausdruck erfordern und dem Spieler durch ihre Dauer auch Zeit gewähren, seine Tonbildung zu beobachten und zu prüfen: Schumann: Jugendalbum, Kinderszenen, Waldszenen; Haydn: Variationen in F moll; die langsamen Sätze der Sonaten von Mozart; die langsamen Lieder ohne Worte von Mendelssohn; Field: Nocturnes; Chopin: Nocturnes usw.

5. Mangel an Legato.

Hiergegen bewähren sich mäfsig bewegte, in gleichem Rhythmus, etwa in Achteln, Achteltriolen oder Sechzehnteln verlaufende Etüden und Stücke, wie Czerny: Schule der Geläufigkeit; Berens: Schule der Geläufigkeit; Bach: zweistimmige Inventionen, kleine Fugen, die betreffenden Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier, die Präludien zu den Suiten und Partiten; Schubert: Impromptu in Esdur Op. 90, Moment musical in Cis moll u. a.

6. Mangel an Geläufigkeit.

Hauptsächlich durch fortgesetzte Tonleiter- und Arpeggienübungen, sowie durch erweiterte Passagenübungen von gröfserer

Schwierigkeit zu bekämpfen, demnächst durch Stücke, wie die unter 5 genannten, denen sich dann Etüden und Stücke schnelleren Tempos und erhöhter Schwierigkeit, wie die vier letzten Hefte der Kunst der Fingerfertigkeit von Czerny, der letzte Satz der Fismoll-Fantasie von Mendelssohn, das Perpetuum mobile von Weber u. a. anzuschliefsen haben.

7. Mangelnde Ausgebildetheit der linken Hand.

Die Beseitigung dieses Fehlers erfordert natürlich Stücke, in denen der linken Hand der Löwenanteil zufällt: Auswahl der betreffenden Etüden von Czerny (im besonderen: Schule der linken Hand), Cramer, Clementi, Chopin u. a. Ganze Vortragsstücke, in denen die linke Hand die Kosten der technischen Leistung hauptsächlich zu bestreiten hätte (wie das Lied ohne Worte No. 11 von Mendelssohn), sind verhältnismäfsig selten — sie müfsten denn einen etüdenhaften Charakter tragen —, und so mufs sich das Studium den kürzeren und längeren hierhergehörigen Stellen zuwenden, deren Zahl und Verschiedenheit nach dem Schwierigkeitsgrade aufserordentlich grofs ist. Diese Stellen sind dann durch Versetzung in andere Tonarten, Anschlagsarten u. dergl. und durch Ableitung neuer, verwandter Übungen aus ihnen so nutzbringend wie möglich zu verwerten.

8. Mangelnde Selbständigkeit der Hände.

Hiergegen werden sich nur Stücke in ausgesprochen kontrapunktischem Stile wirksam erweisen: Bach, zwei- und dreistimmige Inventionen, kleine Fugen, Italienisches Konzert, Wohltemperiertes Klavier; Händel: Fugen.

9. Unrhythmisches Spiel.

Ein reiches Feld zur Auffindung mannigfacher rhythmischer Bildungen und zur Übung in deren technischer Bewältigung bieten die Sonaten von Haydn; ferner die Rondos, Capricen, Fantasien von Hummel; die Fantasien, Rondos und viele der langsamen Sonatensätze von Mozart; die Rondos von Beethoven; Capricen von Mendelssohn u. a.

10. Angewohnheit des Brechens der Akkorde.

Die Gelegenheit, diesen weit verbreiteten Fehler zu begehen, findet sich mehr oder weniger in jedem Stück, ebenso also auch die Gelegenheit, ihn zu bekämpfen. Als besonders geeignetes Material empfehle ich: Mendelssohn, Lieder ohne Worte No. 4, 9, 23, 27, 28; das Thema der Variationen Op. 82; Beethoven, die Themen der Variationen in den Sonaten Op. 14, No. 2, Op. 26, Op. 57, Op. 109; Chopin, die Mittelsätze der beiden Nocturnes in Gmoll und der Cismoll-Polonaise; Schumann: »Der Dichter spricht« aus den Kinderszenen und und No. 1 der Nachtstücke u. a.

11. Mangelnde Leichtigkeit der Hände.

Um den Händen die erforderliche Schlagfertigkeit und Leichtigkeit in der Ausführung aller ihnen zu stellenden Aufgaben zu verleihen, wähle man von Zeit zu Zeit Stücke bewegteren Tempos mit wechselnder Phrasierung, häufiger Anwendung des Stakkato, der Tonwiederholung, des Ablösens und Ineinandergreifens, des Springens und Überschlagens der Hände u. dergl. Beispiele: Hässler, Gigue in Dmoll; Heller, Tarantella in As, Saltarello; Mendelssohn, Lieder ohne Worte No. 3, 8, 15, 45, Scherzo Op. 16, No. 2, Scherzo a capriccio; Beethoven, Variationen in Fdur (Thema von Süssmayr) und Cmoll; Weber, Rondo brillant; Chopin, Walzer in Emoll, Variationen Op. 12; Hiller, Gigue Op. 81; Ad. Jensen, Wanderbilder; Kirchner, Albumblätter; Henselt, Etüde in Fisdur u. v. a.

12. Mangelnde Kunst der Phrasierung.

Die sinngemäſse Phrasierung erlernt und übt man am sichersten an Stücken, die, ohne Hinzuziehung der Mittel volltönender Harmonien und glänzenden Passagenwerks zu stande gekommen, den Schwerpunkt ihrer Ausführung in der, wenn man so sagen darf, freien Deklamation ihrer durchaus wesentlichen Stimmen erkennen lassen: Bach, zwei- und dreistimmige Inventionen, Italienisches Konzert, Suiten, Partiten und Fugen; Händel, Suiten und Fugen.

13. Ungeschicklichkeit im Fingersatz.

Auch zur Abstellung dieses Fehlers wird man die unter 12 namhaft gemachten Stücke mit Erfolg verwerten können, da ihre sinngemäfse Wiedergabe, ja oft sogar die blofse Möglichkeit ihrer Ausführung von der Wahl der Finger in besonders hohem Grade abhängig ist. Bei der Bestimmung des Fingersatzes einer Passagenstelle ist immer an den bei den technischen Übungen aufgestellten Grundsätzen der Fingersetzung festzuhalten, bei sich als notwendig ergebenden Abweichungen jedoch auf ihre ausreichende Begründung Gewicht zu legen.

14. Ungeschicklichkeit im Pedalgebrauch.

Wenn schon bei fast jedem Stücke der nach-Beethovenschen Literatur die Anwendung des Pedals zulässig, ja vielfach sogar geboten ist, so gibt es eine grofse Zahl von Kompositionen, die geradezu auf den Pedaleffekt zugeschnitten sind, bei denen daher das Pedal fast unablässig, unter Beobachtung korrekten Wechselns, zu brauchen ist. Derartige Stücke, gewöhnlich von durchsichtigem Bau und mit langsam gebrochenen Akkorden der linken Hand, bilden das geeignete Unterrichtsmaterial zur Erwerbung der erforderlichen Geschicklichkeit im Pedalgebrauch: Field, Nocturnes; Mendelssohn, viele Lieder ohne Worte; Gade, Aquarellen, Idyllen; Schubert, Variationen in B dur, Impromptu Op. 90, No. 4; Schumann, Kinderszenen, Fantasiestücke; Chopin, Nocturnes, Impromptus; Jensen, Etüden Op. 32 u. a.

15. Mangelnde Spannfähigkeit der Hände.

Hier können nur Spezialübungen bis zu einem gewissen Grade helfen. Scheint sonach ein grofser Teil der Literatur Spielern mit nicht genügender Spannfähigkeit der Hände versagt zu sein, so kann er ihnen doch unter Umständen durch eine veränderte Fassung der betreffenden Stellen wieder zugänglich gemacht werden, sei es, dafs die einzelnen Töne einer, grofse Spannung verlangenden Stelle in veränderter Weise auf beide

Hände verteilt werden, wodurch der Effekt meist nur unwesentlich geschmälert wird, sei es, dafs einzelne für die Bedeutung des Akkordes wenig in Betracht kommende Töne (Stimmenverdoppelungen) weggelassen werden. Auch ist in vielen Fällen eine Brechung der eine Oktave überschreitenden Akkorde zulässig und wird oft sogar von den Komponisten vorausgesetzt, wenn auch nicht vorgeschrieben. Freilich wird die volle Herrschaft über ein Stück nur von solchen Spielern erlangt werden, die die zur Ausführung aller seiner Einzelheiten notwendige Spannfähigkeit von Haus aus mitbringen und nicht zu den angegebenen Auskunftsmitteln zu greifen genötigt sind.

16. Mangelnde Kunst der Auffassung und des Vortrags.

In Bezug auf diesen Punkt kann hier nur darauf hingewiesen werden, dafs jedes gröfsere, organisch aufgebaute Werk als Prüf- und Probierstein des vorhandenen Grades von Auffassungsgabe und Vortragskunst gelten und an jedem solchen Werke diese Kunst in ihren allgemeinen Richtlinien und ihren Besonderheiten begründet, erweitert und vertieft werden kann. Es bedarf bez. des Klavierspiels wohl kaum der Hinweisung auf die Meister Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin und Brahms als diejenigen, deren Werke zu Erörterungen über die Kunst des Vortrags die vielseitigsten und wertvollsten Handhaben bieten.

— Das etwa wären die schlimmsten und allgemeinsten der zahlreichen Mängel und Schwächen, die dem Klavierspiel der einzelnen Kunstbeflissenen anhaften können. Dafs hiermit ihre Gesamtzahl nicht erschöpft ist, liegt bei dem grofsen Unterschied der Spieler-Individualitäten auf der Hand, und es dürfte darin gerade das Interessante und Lohnende des klavierpädagogischen Berufs erblickt werden, dafs dem Lehrer immer neue Aufgaben gegenübertreten, dafs immer neue Fälle technischer Mangelhaftigkeiten ihn zu erneutem und ihn selbst nicht wenig förderndem Nachsinnen über die geeignetsten Mittel der Abhülfe anspornen.

Mögen hier noch einige allgemeine instruktive Bemerkungen ihre Stelle finden. Wie der Kontrast sich als eines der hervorragendsten Wirkungsmittel bei der Hervorbringung von Kunstwerken bewährt, so spielt er auch in der Pädagogik des Klavierunterrichts eine nicht unbedeutende Rolle. Jeder erinnert sich aus seiner Kindheit, wie es ihn langweilte und allmählich die Lust in ihm immer mehr verringerte, wenn er dazu verurteilt war, Monate lang aus ein und demselben Buche zu spielen, und wie er gewissermafsen in eine neue Sphäre versetzt und mit neu belebender Anregung erfüllt wurde, wenn ihm der Lehrer ein neues »Heft« verschrieb. Ziehe man sich hieraus die Lehre, schon in den ersten Stadien der Lehrzeit den Schüler nicht ausschliefslich mit der »Schule« zu beschäftigen, sondern kleine oder auch gröfsere, dem jedesmaligen Standpunkte der Technik angemessene Vortragsstücke einzuschalten, deren es für jeden Grad der Schwierigkeit oder vielmehr der Leichtigkeit eine grofse Zahl gibt. Seien hier nur die Namen Czerny, Clementi, Kuhlau, Dussek, Hummel, Wohlfahrt, Handrock, Lichner, Gurlitt, Kullak genannt. Auch die Unterrichtsalbums von H. Germer (Peters) und C. Kühner (Litolff) enthalten eine Fülle hierhergehörigen Materials. Die angehenden Klavierspieler werden derartige Stücke als Etappen des Lehrgangs empfinden, auf denen sie die Früchte ihrer bisherigen Studien einheimsen, um nachher mit gestärktem Mute zu ihren verhältnismäfsig trockeneren Übungen zurückzukehren.

Auf höherer Stufe gewinnt dieses Mittel des Kontrastes bei der Wahl der Unterrichtsmittel auch eine höhere Bedeutung. Es handelt sich dann nicht mehr nur einfach um Abwechslung im Studienmaterial, sondern um den notwendigen Wechsel zwischen Stücken verschiedenen Stils und verschiedenen Zeitcharakters. Man bewahre den Schüler in gleicher Weise vor einem übertriebenen Bevorzugen der freien, auf das Virtuose gehenden Richtung eines Chopin, wie vor dem des strengen Stils eines

J. S. Bach und seiner Zeitgenossen, suche vielmehr den Raum, den man den Werken der einzelnen Komponisten im Unterricht zuweist, ihrer allgemeinen Bedeutung und derjenigen für das Klavierspiel insbesondere entsprechend zu begrenzen und den richtigen Sinn und Standpunkt einem jeden gegenüber frühzeitig dem Schüler einzupflanzen. Möchten aber in jedem Falle die Klaviersonaten L. van Beethovens, wie sie der Zeit nach die Mitte bezeichnen zwischen dem ausgesprochen Alten und dem ausgesprochen Neuen und mit beiden Seiten in innerem Verbande stehen, auch den Mittel- und Kernpunkt des Klavierunterrichtsmaterials bilden, so zwar, dafs nach jedem zurückgelegten gröfseren Schritte eine dem neu gewonnenen Standpunkte entsprechende Sonate des Meisters zum Studium herangezogen werde.

Weiter empfiehlt es sich, dem Schüler von Zeit zu Zeit ein Stück in die Hand zu geben, das auf einem längst von ihm überwundenen Standpunkte der Technik steht. Er wird an einer solchen Aufgabe nicht nur mit Genugtuung seiner inzwischen gemachten Fortschritte inne werden, sondern auch zu der Einsicht kommen, dafs zur vollkommen freien Beherrschung einer bestimmten Aufgabe ein wesentlich höherer Grad der allgemeinen Ausbildung gehört, als die Aufgabe zu fordern scheint, und wird, dieser Erfahrung eingedenk, nur solche Stücke zu seinen etwaigen zukünftigen Vorträgen heranziehen, deren er nicht erst soeben Herr geworden ist. Umgekehrt hat es auch seinen Nutzen, dem Schüler einmal eine Aufgabe zu stellen, die über seine Kräfte geht. Das Bewufstsein dieses Sachverhaltes hat schon manchen zu ungewöhnlichem Eifer und zur Entwicklung einer Energie angespornt, die die überraschendsten Erfolge zu Tage förderte. Freilich ist nicht zu übersehen, dafs derartige Erfolge bis zu einem gewissen Grade nur Scheinerfolge sind, die stets noch der vertiefenden Nacharbeit bedürfen, was aber nicht ausschliefst, dafs das angegebene Verfahren als ein aufsergewöhnliches pädagogisches Mittel in seltenerer Anwendung nicht zu verschmähen ist.

Ich möchte die vorstehenden Ausführungen nicht beschliefsen, ohne auf den ungewöhnlich hohen instruktiven Wert einer bestimmten Kategorie von Stücken hinzuweisen, die aus diesem Grunde eine besondere Bevorzugung bei der Auswahl des Unterrichtsmaterials verdienen: ich meine die Variationen. Die Vertiefung dieser Kunstform durch Beethoven hat es mit sich gebracht, dafs sich die vorzunehmenden Umgestaltungen am Thema nicht, wie es früher allgemein der Fall war, im wesentlichen nur auf die Melodie und die Formen der Begleitung erstrecken. Alle die vielfältigen Mittel vielmehr, auf denen die Form des musikalischen Ausdrucks beruht: der Rhythmus, die Melodie, die Harmonie, der Kontrapunkt, die Tonart, die Taktart, das Tempo, die Phrasierung, die Vortragsweise, alles dies soll jetzt, in der mannigfaltigsten Weise verändert, in seine Bestandteile zerlegt und in neuer Weise kombiniert werden, um auf diese Weise neue, eigenartige, wenn auch immer ihre Herkunft aus dem Thema nicht verkennen lassende Gebilde erstehen zu lassen. Es leuchtet ein, dafs die charakteristischen Unterschiede dieser Neubildungen auch in der Auswahl der technischen Mittel zum Ausdruck kommen müssen und dafs demnach in derartig angelegten Variationen — wir verweisen beispielsweise nur auf die Variations sérieuses von Mendelssohn — dem Spieler die verschiedenartigsten Aufgaben bez. der Technik und des Vortrags zur Überwindung dargeboten werden. Die Aufzählung einer Reihe leichter und mittelschwerer, pädagogisch wertvoller Variationenwerke dieser Art möge den Beschlufs dieser Zeilen bilden: Haydn, Variationen in F moll; Beethoven, Variationen in G dur ($^2/_4$-Takt über ein Originalthema), C dur (über ein Thema von Grétry), F dur (Thema von Süssmayr), B dur (Thema von Salieri), F dur Op. 34, C moll; Schubert, Impromptu Op. 142, Nr. 3; Mendelssohn, Variationen in Es dur Op. 82 und Variations sérieuses; Chopin, Variationen Op. 12; Hiller, Variationen in Des dur Op. 98.

Die ästhetische Bedeutung der Sonatenform.

(1897.)

Jede Kunstform mufs, soll sie überhaupt existenzberechtigt erscheinen, so geartet sein, dafs sie einem bestimmten geistigen Inhalt mit den von der Kunst an die Hand gegebenen Mitteln zur entsprechenden sinnenfälligen Erscheinung verhilft. Sobald ein poetisches, musikalisches oder sonst ein künstlerisches Gebilde nur mit den Mitteln spielt, ohne sie in den Dienst einer greifbaren geistigen Absicht zu stellen, darf es den Namen eines Kunstwerks für sich nicht in Anspruch nehmen. Auf einer verhältnismäfsig niedrigen Stufe erkennen wir diese formbildende geistige Absicht, diese Indienststellung einer Kunst zu einem gegebenen bestimmten Zweck in der Musik der Griechen, soweit wir sie uns als untrennbaren Bestandteil ihrer Tragödie vorstellen müssen. Die Musik hatte hier die ausgesprochene Bestimmung, nicht als selbständige Kunst rein musikalische — melodische, harmonische — Wirkungen hervorzubringen, sondern nur den Vortrag der Schauspieler durch Anwendung einer Art musikalischer Rezitation wirksamer und eindrucksvoller zu gestalten. Auch nötigte die ungeheuere Gröfse der griechischen Theater zu diesem Verfahren, um die Reden der Schauspieler bis zu den entferntesten Plätzen vernehmlich zu machen. Mit diesem Zwecke war die Form dieser Musik notwendig gegeben. Nicht durch den Zauber melodischen Reizes suchte man die Herzen der Hörer zu bewegen, nicht durch die Charakteristik

beziehungsvoller Harmonien dem Verständnis der szenischen Vorgänge zu Hülfe zu kommen, nicht durch die Mittel rührender oder erschütternder Instrumentaleffekte den dramatischen Ausdruck zu steigern — alles dies waren den Griechen in unserem heutigen Sinne völlig unbekannte Dinge; das Bestreben war vielmehr nur darauf gerichtet, die Tonfolgen ihrer einstimmigen und der harmonischen Unterstützung entbehrenden Rezitation, die das ganze Drama durchzog, so einzurichten, dafs sie das Metrum des Textes unterstützten, den Rhythmus der Sprache prägnanter gestalteten, ohne aber — was auf dem damaligen Standpunkte der Tonkunst eben auch nicht möglich war — selbständige musikalische Reize zu entfalten. Auf diese Weise entstand der rezitativische Gesang der Griechen, in der Form durch seinen Zweck genau bestimmt und diesen, gemäfs der griechischen Auffassung der Bestimmung der Musik, vollkommen erfüllend.

Es würde nicht schwer sein, wenn es nicht zu weit führte, dieses eine Beispiel der Einwirkung des Inhaltes und der Zweckbestimmung auf die Gestaltung der musikalischen Form um zahlreiche andere zu vermehren und beispielsweise zu zeigen, wie auch die Musik der ersten Christen, wie später der Choral, der kontrapunktische mehrstimmige Gesang, wie die komplizierteren Formen der Kantate, des Oratoriums und der Oper durch ihren inhaltlichen Zweck beeinflufst und bedingt wurden.

In allen diesen Fällen jedoch — könnte eingewendet werden — ist die von der Musik zu erfüllende Aufgabe durch einen von aufsen hinzukommenden Faktor, den Text, in so unzweideutiger Weise bezeichnet, dafs es selbstverständlich erscheint, dafs die Musik in den Linien ihrer Gestaltung sich den Vorschriften jenes vorhergegebenen Faktors nach Möglichkeit anbequemt. Wie verhält es sich nun aber mit der reinen Instrumentalmusik, die, eines in Begriffe zu fassenden Inhaltes entbehrend, die Normen ihrer formellen Gestaltung aus sich selbst zu schöpfen gezwungen ist?

Hier mufs ein Unterschied gemacht werden zwischen solcher Musik, die irgend einem bestimmten äufsern Zwecke dient und solcher, die lediglich ihrer selbst wegen dazusein beansprucht. Zu der ersteren rechnen wir alle Art dekorativer, sowie die gesamte Tanz- und Marschmusik, die ja nicht nur ihrem allgemeinen Charakter nach, sondern zum Teil sogar in Bezug auf Takt und Tempo bestimmten, von aufsen kommenden Vorschriften unterliegt. Sehen wir von dieser Gattung Musik ab, so verbleibt eine grofse Zahl musikalischer Formen, alle von individuellem Zuschnitt und diesem entsprechender individueller Wirkung, deren Inhalt ein rein musikalischer ist und deren Sinn und Bedeutung daher nur auf musikalisch-ästhetischem Wege gefunden werden mufs.

Es ist in der Tat nicht anzunehmen — und die geschichtliche Entwicklung lehrt ja auch das Gegenteil — dafs die Formen der Fuge, der Sonate, des Rondos usw. in ihrer heutigen Gestalt nach einem vorgefafsten Plane entworfen worden seien, so sehr auch ihre sinn- und beziehungsvolle Anlage darauf hinzudeuten scheint. Wir müssen uns das Entstehen dieser Formen vielmehr so denken, dafs man ursprünglich — d. h. am Ende des 16. Jahrhunderts in der venetianischen Schule — lediglich den Versuch unternahm, mit Instrumenten allein, also ohne die bis dahin übliche Hinzuziehung von Singstimmen, Musik zu machen. Es konnte nicht ausbleiben, dafs man, in Ermangelung äufserer Anhaltspunkte für die Gestaltung dieser ersten Instrumentalstücke, unwillkürlich den Gesetzen einer Art innermusikalischer Logik nachzuspüren suchte, mittelst deren die Teile eines Instrumentalstücks einen in ähnlicher Weise notwendigen Zusammenhang aufwiesen, wie die einer Wortdichtung. Man fand diese Gesetze teils in rein musikalischen Beziehungen, wie denen der harmonischen und kontrapunktischen Verknüpfung, teils in ästhetischen, wie denen der Wiederholung, des Gegensatzes, der Symmetrie, der Steigerung, der Gipfelung, des Nachlassens, der

Rekapitulation und ähnlichen. Indem man nun die Notwendigkeit der Herstellung eines derart logischen Zusammenhangs zwischen den Teilen einer Instrumentalkomposition, wenn auch halb unbewufst, sich stets vor Augen hielt und indem gleichzeitig die Mittel des musikalischen Ausdrucks sich beständig vermehrten und verfeinerten, ist es möglich geworden, in allmählicher Vervollkommnung zu Instrumentalformen zu gelangen, deren musikalisch-logische Entwicklung sich fast auf die Deutlichkeit begrifflicher Logik zu erheben scheint. Hierin liegt die Ursache, weshalb man sich von jeher bemüht und ein Mittel leichteren Verständnisses der Kunstschöpfungen darin zu finden geglaubt hat, den klassischen Instrumentalwerken poetische Deutungen unterzulegen. Derartige Versuche beweisen aber nur die zu immer gröfserer Vollkommenheit gediehene Analogie musikalischer und begrifflicher Ausdrucksweise, ohne die Notwendigkeit begrifflicher Umdeutung des musikalischen Inhalts im mindesten zu begründen.

Unter allen existierenden Instrumentalformen nimmt die Sonatenform, als die komplizierteste, organischste und beziehungsvollste, unstreitig den ersten Rang ein, und da sie nicht nur in den eigentlich sogenannten Sonaten, sondern auch auf dem weiten Gebiete der Kammer- und Orchestermusik ihre überallhin reichende Geltung behauptet, so dürfte eine Analyse derselben, so oft sie auch schon unternommen sein möchte, vielleicht auch an dieser Stelle nicht unwillkommen geheifsen werden.

Die Sonate, als Ganzes betrachtet, besteht in der Regel aus drei Sätzen, einem schnellen — Allegro oder Presto —, einem langsamen — Andante oder Adagio — und wieder einem schnellen. Häufig wird zwischen die beiden letzten Sätze, bisweilen zwischen die beiden ersten, ein vierter Satz, das Menuett oder das Scherzo, eingeschaltet, den wir zwar da, wo er vorhanden ist, nicht missen möchten, der aber doch zum eigentlichen Haushalt der Sonate, die wesentlich dreiteilig ist, nicht gehört, sondern mehr den

Charakter eines Intermezzos an sich trägt. Wenn sonach die Form der ganzen Sonate mehrsätzig ist, so versteht man doch unter Sonatenform im engern Sinne nur die Form des ersten Satzes d. h. diejenige Form, die die ersten Sätze der Sonaten fast ausnahmslos aufweisen, während die übrigen Sätze nicht in gleicher Weise an eine bestimmte Form gebunden sind. Der erste Sonatensatz ist es daher, dessen äufserer und innerer Anlage wir unsere Aufmerksamkeit ausschliefslich zuwenden wollen.

Das Eigentümliche der Sonatenform, das jedem aufmerksamen Vergleicher mehrerer ersten Sonatensätze sich sogleich aufdrängen mufs, ist das Vorhandensein zweier Hauptthemen, die, zuerst jedes für sich, dann in ihren mannigfachen Beziehungen zueinander vor dem Hörer entrollt werden. Nicht um Einen musikalischen Gedanken handelt es sich also und um dessen mannigfaltige Durchführung und Verarbeitung, sondern um das Zusammentreten und den Konflikt zweier musikalischer — Charaktere, wenn man so sagen darf, und in diesem Umstande liegt der dramatische Charakter der Sonate begründet, der ihren Gesamteindruck dem eines mehr oder weniger bedeutsamen dramatischen Vorgangs nicht unähnlich erscheinen läfst.

Mit dem sogenannten ersten Thema hebt die Sonate an, wenn es der Komponist nicht vorzieht, durch eine kurze Einleitung erst darauf vorzubereiten. Dieses erste Thema pflegt bei normalem Zuschnitt acht Takte lang zu sein, was aber nicht ausschliefst, dafs es sehr häufig dieses Längenmafs überschreitet, seltener wohl auch einmal dahinter zurückbleibt. Dem Charakter nach ist es lebhaft, energisch, rhythmisch belebt[1]) und gibt

[1]) Es mufs hier ein für allemal darauf hingewiesen werden, dafs allem hier als das Reguläre Aufgestellten zahlreiche Ausnahmen gegenüberstehen, die jedoch, weil es sich hier nur um die Erkenntnis des allgemein Typischen handelt, nicht weiter in Betracht gezogen werden sollen.

mittelst dieser allgemeinen, wie seiner individuellen Eigenschaften devisenartig sogleich die Grundstimmung an, die in dem ganzen Satze, von vorübergehenden Abschweifungen abgesehen, festgehalten werden soll. An dieses erste Thema ohne weiteres das zweite, etwa sogar in derselben Tonart, anzuschliefsen, würde ja den Hauptzweck des ersten Teils der Sonatenform, den Hörer mit dem thematischen Material bekannt zu machen, in der einfachsten und keinem Mifsverständnis ausgesetzten Weise erfüllen, aber künstlerisch wäre es nicht und im besondern nicht musikalisch. Jedes Kunstwerk verlangt eine organische Verknüpfung seiner fortschreitenden Teile, die in der Musik vornehmlich durch das Mittel harmonischer Beziehungen bewirkt wird. Sollen daher beide Themen nicht zusammenhangslos nebeneinander zu stehen kommen, sondern in ein bestimmtes Verhältnis der Abhängigkeit zueinander treten, so erhellt, dafs das zweite Thema nach einem kürzeren oder längeren harmonischen Übergange in einer andern Tonart auftreten mufs, als das erste. Welche Tonart erweist sich nun hier im Verhältnis zur ersten als die geeignetste? Die Tonart der Quinte oder sogenannten Dominante. Diese ist es nämlich, die gegen die zuerst angeschlagene Tonart, die man Tonika nennt, die nächste Steigerung ausdrückt, weil in ihr ein Ton sich befindet, der im Vergleich zur Tonika erhöht erscheint. Nehmen wir z. B. als Grundtonart C dur an mit seinen Bestandteilen c d e f g a h c und vergleichen damit die Dominanttonart G dur: g a h c d e fis g, so bemerken wir hier die Erhöhung des f in fis. So unbedeutend diese kleine Veränderung sich ausnimmt, so ist doch dadurch eine erhöhte Spannung in den melodischen Verlauf der ganzen Tonreihe hineingekommen, durch die sie in ihrer Energie gegen die frühere gesteigert erscheint. G dur auf C dur angeschlagen versinnlicht daher musikalisch ein Aufsteigen, Hinausdrängen, Vorwärtsstreben, wie umgekehrt C dur auf G dur (oder z. B. F dur auf C dur) ein Nachlassen, Sichzurückziehen zum Ausdruck bringt. Hierin liegt die

ästhetische Bedeutung des Dominantverhältnisses der beiden Sonatenthemen:[1]) das zweite Thema tritt in der Dominante auf, um dadurch die fortschreitende Entwicklung des Satzes zu kennzeichnen und das Interesse des Hörers dementsprechend zu steigern und zu spannen.

Seinem Charakter nach steht das zweite Thema zum ersten in einem mehr oder weniger scharfen Gegensatz. Während dieses, wie oben gesagt, lebhaft und kraftvoll einsetzend, hauptsächlich durch die Energie seiner Rhythmen wirkt, sucht das zweite die hiermit kontrastierenden Elemente der Ruhe, der Zartheit, der Anmut zur Geltung zu bringen und wird dieser Bestimmung gerecht durch vorwiegende Entfaltung melodischen Reizes. Dem männlichen Rhythmus tritt die weibliche Melodie gegenüber, und es ist alle Aussicht vorhanden, dafs einer Vereinigung und einem Zusammenwirken dieser beiden so verschiedenartigen Elemente vielfältige und wertvolle Früchte für die Folge entspriefsen werden.

Der weitere Fortgang des ersten Teils der Sonatenform bringt etwas wesentlich Neues nicht hinzu. Nach der ruhigeren Episode des zweiten Themas, das, seinem Charakter gemäfs, auch vom Spieler einen getrageneren Vortrag verlangt, erhebt sich der Satz wieder zu gröfserer Lebhaftigkeit und Energie, um nach allmählicher Erreichung eines Höhepunktes schnell wieder in den Zustand der Ruhe hinabzusinken und in einer Schlufsgruppe, einem kleinen Epilog, wenn man es so nennen soll, einen vorläufigen Abschlufs zu finden. Alle die auf das zweite Thema folgenden Partien, die allmähliche Erhebung, das Zurücksinken und die Schlufsgruppe, stehen, vorübergehende Ausweichungen abgerechnet, in der Dominanttonart, in der nun auch der ganze Teil vermittelst einer Kadenz beschlossen wird.

---

[1]) Auf das abweichende Verhältnis der Themen einer Sonate in Moll soll hier nicht eingegangen werden.

Der Sinn des ersten Sonatenteils ist demnach der einer Exposition der beiden in Betracht kommenden Themen und zugleich einer Erhebung und eines Hinausstrebens nach dem Schauplatze, von dem die weiteren Verwicklungen ihren Ausgangspunkt nehmen sollen. Er gleicht sonach dem ersten Akt eines Dramas, der ja auch neben den Szenen der Exposition die erste Szene der Steigerung zu bringen pflegt. Dafs der Teil nicht auf dem erreichten Gipfelpunkte schliefst, sondern wieder in einen Zustand der Ruhe hinabsinkt, widerspricht der angegebenen Tendenz nicht, insofern diese Ruhe ja nicht zugleich eine Umkehr zum Anfang, sondern im Gegenteil das Festsetzen auf der erklommenen Höhe, dem Gebiete der Dominante, zur Erscheinung bringt.

Dafs der erste Teil der Sonatenform in der Regel wiederholt wird, geschieht jedenfalls in der Absicht, den Hörer dadurch für das Verständnis des Folgenden befähigter zu machen. »Das also ist das thematische Material meiner Sonate« scheint der Komponist beim Wiederholungszeichen auszurufen, »hört's euch lieber noch einmal an!«

Der zweite Teil des ersten Sonatensatzes wird eröffnet durch die sogenannte Durchführung, d. h. denjenigen Teil der Sonatenform, der dazu bestimmt ist, die ganze Entwicklungs- und Umbildungsfähigkeit der Themen und den ganzen daraus hervorgehenden Gestaltungsreichtum zu Tage zu fördern. So sehr dieser Teil durch seine Stellung und seine Bedeutung sich als den äufsern und innern Mittelpunkt der ganzen Form darstellt, so vergeblich würde es sein, mit Worten ein deutliches Bild seiner genauern Anlage entwerfen zu wollen, da er bezüglich seiner Längenverhältnisse, seines Modulationsganges usw. unabhängig von allen nähern Bestimmungen ganz in das freie Ermessen des Komponisten gestellt ist. Alle die kleinen Mittel aber, durch deren beziehungsvolles Zusammenwirken sein allmählicher Aufbau zu stande kommt, sind so rein musi-

kalischer Natur, dafs man ohne Hinzuziehung theoretischer Begriffe und ohne Zuhülfenahme von Notenbeispielen eine klare Vorstellung ihres konstruktiven Wertes kaum würde erwecken können. Es möge daher hier eine Aufzählung der hauptsächlichsten dieser Mittel genügen und zugleich empfohlen werden, eine Anzahl Durchführungen Beethovenscher Sonaten daraufhin einer Prüfung zu unterziehen:

Versetzung (Transposition) der Themen in andere Tonarten;
Verlegung der Themen in andere Stimmen (Hände);
Variierung (d. h. rhythmische, melodische oder harmonische Veränderung) der Themen;
Vergröfserung, Verkleinerung oder Umkehrung der Themen;
Kombinierung der beiden Themen;
Zerpflücken der Themen in ihre Bestandteile und Operieren mit nur einem oder mehreren derselben.

Nachdem auf diese Weise in längerem, gewöhnlich einem Höhepunkt zustrebendem Entwicklungsgange der musikalisch-ästhetische Gehalt der Themen zu erschöpfender Darstellung gelangt ist, lenkt die Durchführung wieder in die Anfangstonart ein, um der sogenannten Wiederholung (des ersten Teils), dem dritten und letzten Teile der ganzen Sonatenform, Platz zu machen. Die Verknüpfung der Durchführung mit der Wiederholung — die für den Komponisten »immer und ewig das Merkmal gewonnener Herrschaft über die Form bleiben wird« (R. Schumann) — geschieht in der Regel mittelst eines sogenannten Orgelpunktes auf der Dominante d. h. die ganze, oft verhältnismäfsig lange Überleitungsperiode entwickelt sich über der beständig als Bafs festgehaltenen Dominante, wodurch, wie man sich durch jedes beliebige Beispiel belehren kann, die Sehnsucht nach der Tonika im Hörer so recht wach gerufen wird.

Ist sonach der Eintritt der Wiederholung äufserlich-modulatorisch, also rein musikalisch, genügend motiviert, so darf auch das Verlangen nach einer innern Begründung dieses Wieder-

auftretens des ersten Teils, am Schlusse der Sonatenform, um so weniger von der Hand gewiesen werden, als es in dem mehrfach angezogenen Vergleiche mit dem Drama keine unterstützende Analogie findet. Was jedoch im Drama geradezu sinnlos wäre, nämlich am Schlusse des Ganzen den ersten Akt zu wiederholen, entbehrt darum nicht in der Musik der Berechtigung. Im Drama, dessen vermittelnder Träger die in festen Begriffen sich bewegende Sprache ist, schreitet die Entwicklung mit logischer Notwendigkeit von Voraussetzungen zu Schlüssen fort, die ihrerseits wieder zu neuen Voraussetzungen werden und neue Schlüsse im Gefolge haben. Da nun jeder neu erreichte Standpunkt seine notwendigen Voraussetzungen in sich einschliefst, so wäre es ohne Sinn, diese im Kunstwerk an einer spätern Stelle, ohne Rücksicht auf das inzwischen Geschehene, zu wiederholen. Anders in der Musik. Hier handelt es sich nicht um die Herleitung logischer Resultate, nicht um die Erzielung eines Endergebnisses, als der Summe der in dem ganzen Kunstwerk zu Tage getretenen Einzelwerte, sondern nur um die musikalisch-ästhetische Analyse bestimmter Themen, um die erschöpfende Darstellung ihres Ausdrucksgehaltes und der Fülle ihrer Beziehungen. Und da erscheint es in der Tat nicht nur sinnvoll, sondern trifft geradezu ein ästhetisches Bedürfnis des Hörers, nach der Durchführung die Themen noch einmal in ihrer Urgestalt an seinem Ohre vorüberzuführen. Sie werden jetzt, nach, wenn ich so sagen soll, überstandener Durchführung, einen wesentlich veränderten, tieferen Eindruck auf ihn hervorbringen und dadurch ihre Existenzberechtigung in seinen Augen erst fest begründen. In der Tat wirkt der dritte Teil der Sonatenform nicht wie ein schlichtes Wiederauftreten der Themen, sondern gleichsam wie eine Rückkehr derselben aus der Ferne, nachdem sie aus dem Kampf ums Dasein geläutert hervorgegangen sind, nachdem sie erworben haben, was sie besitzen.

Es leuchtet ein, dafs die Wiederholung nicht denselben Modulationsgang aufweisen kann wie der erste Teil. Mufste dort das zweite Thema in der Dominante auftreten, um den Fortgang des Stückes als in aufsteigender Entwicklung begriffen zu kennzeichnen, mufsten deshalb auch die auf das zweite Thema folgenden Partieen in dieser Tonart verbleiben und der ganze Teil darin schliefsen, so wird der Zweck der Wiederholung, das thematische Material noch einmal in Ruhe und ohne die Tendenz der Steigerung am Hörer vorüberziehen zu lassen, in natürlicher Weise dadurch erreicht, dafs sämtliche Teilpartieen jetzt in der Tonika auftreten, in deren Schofs gewissermafsen die Schlichtung ihres früheren tonartlichen Gegensatzes findend und der tonischen Tonart wiederum jenes Schwergewicht verleihend, dessen sie bedarf, um den ganzen Satz in sich zum befriedigenden Ausklang zu bringen.

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen, so gewährt uns die Sonate das Bild zweier musikalischen Existenzen, die, von verschiedenem, ja entgegengesetztem Charakter (1. Teil), in Beziehungen, Wechselwirkungen und Kämpfe miteinander treten (2. Teil — Durchführung), um — beide unbesiegt — aus ihnen hervorgegangen, zu einem friedlichen Nebeneinanderleben auf dem Boden der gemeinsamen Tonika sich zu vereinigen (3. Teil — Wiederholung).

So wenig erschöpfend diese Skizzierung des Charakterbildes der Sonate auch erscheinen mag und so wenig sie vor allem dem so vielfältigen Inhalt der individuellen Einzelwerke gerecht wird: als Darstellung des allen Sonaten als solchen gemeinsamen Entwicklungsverlaufs mufs sie uns genügen. Was den Einzelwerken ihre Besonderheit verleiht und was namentlich den höchsten Mustern der Gattung geradezu den Stempel des Persönlichen aufdrückt, das ist die Eigenart der Motive und der Themen selbst, die den Charakter des Ganzen unaufhörlich schöpferisch durchdringt, deren Gehalt und Schönheit sich aber

nicht in Worte fassen läfst. Und so vielfältig und unerschöpflich die Ausdrucksfähigkeit der musikalischen Sprache vermöge des Reichtums und der Feinheit ihrer Mittel uns erscheint, so vielgestaltig treten uns die Themen und Motive in der Musik entgegen, in ihrem eigentlichen Wesen und in ihren feineren charakteristischen Unterschieden für die Sprache undefinierbar und doch so deutlich und beredt für den mit musikalischem Verständnis ausgerüsteten Hörer.

Ludwig van Beethoven und die Variationenform.

(1901.)

Ein genauerer Einblick in die Schaffenstätigkeit des gröfsten unserer Instrumentalkomponisten belehrt uns, dafs er der Variationenkomposition eine ganz besondere Beachtung geschenkt und sich in ihr in einer so umfassenden Weise praktisch betätigt hat, wie kein Komponist vor oder nach ihm. Abgesehen von den in seinen Sonaten, Kammermusik- und Orchesterwerken eingestreuten Variationen hat er nicht weniger als 21 selbständige Variationenwerke für Klavier zu zwei Händen veröffentlicht, aus denen, obschon sie von sehr ungleichem Werte sind und teilweise als Jugendarbeiten nur noch geschichtliches Interesse erregen, sein Standpunkt und dessen Wandlungen dieser Form gegenüber klar erkannt werden können. Hierzu kommen noch 2 Variationenwerke für Klavier zu vier Händen, 1 Variationenwerk für Violine und Klavier, 3 Hefte Variationen für Violoncell und Klavier, 7 Hefte Variationen für Flöte und Klavier, 2 Variationenwerke für Trio. Dafs auf diese reiche Tätigkeit Beethovens in dem Sonderfache der Variationenform seine epochemachende Bedeutung als Instrumentalkomponist zum grofsen Teile mit zurückzuführen ist, unterliegt wohl keinem Zweifel, wenn man bedenkt, dafs das variierende Umgestalten eines Themas und seiner motivischen Bestandteile auch aufserhalb der eigentlichen Variationenform, im freien sinfonischen Stile, als eines der frucht-

barsten musikalischen Gestaltungsmittel betrachtet werden mufs. Die Mittel der thematischen Arbeit, mit denen in den sogenannten Durchführungsteilen der Sonaten und Sinfonien das zu Grunde gelegte motivische Material einem längern Entwicklungs- und Verwicklungsprozesse unterzogen wird, sind wohl dazu angetan, den Ausdrucks- und Stimmungsgehalt eines Themas, so wie es vorliegt, im einzelnen zu entwickeln, darzulegen und näher zu beleuchten, ohne jedoch im stande zu sein, ihn im eigentlichen Sinne zu bereichern und ihm neue, ungeahnte Seiten abzugewinnen. Hierzu — zur Erweiterung des gegebenen Stimmungsgebietes, zur Betrachtung des Themas unter andern Gesichtswinkeln als dem unmittelbar gegebenen — bietet sich das Mittel der Veränderung, der Variierung, als das von Natur dazu gegebene, von selbst dar. Von jeher hat es sich daher mit den im engern Sinne sogenannten Mitteln der thematischen Arbeit — Zerlegung, gesonderter Durchführung oder andersartiger Kombinierung der thematischen Motive, sequenzartiger Fortspinnung derselben, kontrapunktischer Vereinigung mehrerer Themen u. dergl. — vereinigt, um den Durchführungsteilen der in Sonatenform geschriebenen Stücke zu noch reicherem und umfassenderem Ausdrucksgehalt zu verhelfen. Die früh empfundene hervorragende Bedeutung dieses Kunstmittels für die Kompositionstechnik führte schon vor der Ausbildung der Sonate im heutigen Sinne zur Kunstform der Variationen, als in welcher die Variierung eines Themas in seiner Ganzheit, ohne seine und seiner Teile Ausnutzung zu gröfseren Durchführungen, als alleiniges Gestaltungsprinzip uns entgegentritt. Der hierin begründete einseitige Charakter und mehr nur mechanische Aufbau der Variationenform mufste sie vorläufig zu einer Kunstform niederer Gattung stempeln, die, ohne tieferen ästhetischen Wert, nur den Anspruch auf den Rang des Prüfsteins einer bestimmten technischen Geschicklichkeit der Komponisten erheben durfte. Besonders eng in ihrer Ausdrucksfähigkeit erscheinen die älteren Variationen

dadurch, dafs das Kunstmittel der Variierung in seiner Anwendung lange Zeit hindurch vorwiegend auf die melodieführende Oberstimme beschränkt blieb und auch hier hauptsächlich nur in rhythmischen Veränderungen, wie Auflösung gröfserer Notenwerte in mehrere kleinere, Hinzufügung von Verzierungen u. dergl., zum Ausdruck kam, während die eigentlichen Stützen des thematischen Gefüges: Tonart, Taktart und Tempo, auch der allgemeine melodische Verlauf unangetastet blieben. Von dieser Art sind die sogenannten Doubles und Agréments in den Suiten J. S. Bachs, beispielsweise die Doubles der 2. Courante der ersten englischen Suite, die Agréments der Sarabanden der zweiten und dritten englischen Suite u. a. m. Weit anspruchsvoller treten die sogenannten Goldbergschen Variationen desselben Komponisten auf, insofern schon ihre grofse Zahl (30) darauf hinweist, dafs es Bach offenbar darum zu tun war, die Geeignetheit des Themas zu variierender Behandlung nach Möglichkeit zu erschöpfen. Aber auch sie sind — unbeschadet der in ihnen niedergelegten unübertroffenen und unübertrefflichen technischen Meisterschaft — formell einseitig, weil lediglich mit den Mitteln des Kontrapunkts hergestellt. Fast ein Drittel der Variationen sind strenge Kanons, nacheinander in sämtlichen Intervallen der Tonleiter. Der harmonische Verlauf, der sich am deutlichsten in der Bafsführung ausspricht, bleibt sich bis auf einige leichte, durch die Strenge der kanonischen Nachahmung geforderte Änderungen überall gleich, während allerdings Takt und Tempo vielfältig wechseln, die Melodik des Themas gänzlich aufgegeben wird,[1]) auch das G dur des Themas mehrmals in G moll verwandelt erscheint. Man sieht, dafs Bach hier das Prinzip der Variierung weit tiefer

[1]) Bach erblickte das Charakteristische des Themas offenbar in dessen Bafsführung und näherte damit den Charakter seiner Variationen dem der Chaconne.

erfafst und reicher auszubeuten versteht, aber, so hoch auch die Kunst Bachs in den einzelnen Nummern eingeschätzt werden mufs: mehr wie eine mechanisch verkettete Variationenfolge hat er auch hier nicht hervorgebracht. Die Zahl der Variationen könnte noch gröfser oder auch geringer sein, als sie in Wirklichkeit ist, ohne dem Werte des Stückes im ganzen irgend etwas hinzuzusetzen oder ihm Abbruch zu tun, eine innere Disposition des Ganzen vermittelst einer irgendwie hervortretenden bedeutsamen Gruppierung seiner Teile ist nirgends zu erkennen, die Stimmung bis auf die wenigen in Moll stehenden Nummern überall die gleiche heitere, ein krönender Abschlufs des Stückes durch ein freies Finale nicht vorhanden, die Form des Ganzen daher eine willkürliche, nicht durch innere Gründe bedingte, die bei jedem Punkte hätte abgebrochen werden können.

Die Nachfolger Bachs, Haydn und Mozart, haben den im vorstehenden umschriebenen Standpunkt im ganzen festgehalten, wenn auch, infolge des bei ihnen zum Durchbruch gekommenen sogenannten freien Stils, ihrer Schreibweise eine ganz neue, freiere und vielseitigere Bildungen ermöglichende Grundlage erwachsen mufste. Im einzelnen treten nun aber bei ihnen mancherlei Fortschritte hervor, die fast unmerklich dazu beitragen mufsten, die Form mehr und mehr zu vertiefen und von dem Standpunkt einer, wenn auch kunst- und geistreichen, Spielerei dem Range einer organischen Kunstform näher zu führen. Das Verdienst, diesen Fortschritt in Angriff genommen zu haben, gebührt Mozart, da seine sämtlichen Variationenwerke für Klavier eine frühere Entstehungszeit aufweisen, als die hier einzig in Betracht kommenden, erst 1794, also nach Mozarts Tode, geschriebenen F moll-Variationen Haydns. Bei Mozart sehen wir überall Taktart und Tempo gelegentlich wechseln, auch an Stelle der in seinen sämtlichen Variationen von Anfang an herrschenden Durtonart vereinzelt die Molltonart treten. Erhebt er sich bis hierher noch nicht über den Standpunkt der Gold-

bergschen Variationen, so tritt in der chronologischen Folge seiner hierhergehörigen Werke immer sichtbarer das Bestreben hervor, die Reihe seiner Variationen nicht bei einem beliebigen Punkte einfach abzubrechen, sondern wirklich zu beschliefsen, den Schlufs deutlich als solchen zu kennzeichnen und dadurch für jedes seiner Variationenwerke einen besonderen, zu ihm passenden Rahmen zu schaffen. In den noch in das Jahr 1774 fallenden Variationen über »Mio caro Adone« von Salieri bedient er sich hierzu nur einer einfachen viertaktigen, von beiden Händen abwechselnd in gebrochenen Akkorden anzuschlagenden Kadenz der Grundtonart G dur. Ein wenig ausgeführter, d. h. in Passagen auseinandergelegt, erscheint dieser kadenzierende Abschlufs in den Variationen über »Je suis Lindor« aus dem Jahre 1780. Und dafs es von dieser erweiterten Kadenz bis zu einer wirklichen Koda nur ein Schritt war, beweisen uns die bis zum Jahre 1791 folgenden Variationenwerke des Meisters, in denen fast ausnahmslos die letzte Nummer vermittelst sequenzartiger Modulationen, Einstreuung brillanten Passagenwerks u. dergl. zu einer wirklichen, gelegentlich auch vom Komponisten so bezeichneten Koda von oft umfangreichen Dimensionen auswächst. In den 12 Variationen über ein Allegretto in B dur tritt an Stelle derselben nach einer kleinen verbindenden Passage noch einmal das Thema in seiner Originalgestalt, ein schönes Mittel befriedigenden Abschlusses, wie es von zahlreichen Komponisten der späteren Zeit mit stets gleich schöner Wirkung übernommen worden ist. Aber nicht nur um die Herstellung einer wohltuenden formellen Abrundung der Variationenform sehen wir Mozart mit Erfolg bemüht, er scheint auch, vielleicht unbewufst, das Bedürfnis einer engeren inneren Verknüpfung der einzelnen Variationen empfunden zu haben, wenn sich auch nach dieser Richtung nur einige vereinzelt gebliebene Anläufe in seinen Werken erkennen lassen. So stellt er in seinen späteren Arbeiten bisweilen modulatorische oder durch Passagenwerk herbeigeführte

Übergänge zwischen einzelnen Variationen her, ja einige Male (in den Variationen über »Come un agnello« von Sarti und den schon genannten über das Allegretto in B dur) verkoppelt er zwei Variationen in der Weise, dafs er jeden Teil des Themas in gesteigerter Bewegung unmittelbar hintereinander zweimal variiert. Das im Verhältnis zur Gesamtzahl seiner Variationen seltenere Vorkommen derartiger Gestaltungsmittel läfst sie wohl mehr zufälligen augenblicklichen Einfällen als einem absichts- und planvollen Vorgehen entsprungen erscheinen, wie denn Mozart seine Variationen überhaupt mehr als Gelegenheitsarbeiten, aus Gefälligkeit gegen seine Schülerinnen, als einem inneren Triebe gehorchend geschrieben hat und selbst keinen sonderlichen Wert auf sie legte. An musikalischem Gehalt können sie denn auch mit seinen übrigen Werken nicht in Vergleich gestellt werden und nur die Variationen in G dur für 4 Hände offenbaren neben der in ihnen niedergelegten Kunst jene entzückende Anmut, die vom Genius Mozarts unzertrennlich ist.

Ludwig van Beethoven steht, wie nicht anders zu erwarten ist, in seinen älteren Variationen ganz auf Mozartschem Standpunkt. Das kann um so weniger wunder nehmen, als seine allerersten Arbeiten dieser Gattung noch in seine Bonner Zeit fallen und Beethoven weit längerer Zeit bedurfte als Mozart, bis seine künstlerische Individualität zum Durchbruch gelangte. Aber schon in seinen 24 Variationen über die Ariette »Vieni amore« von V. Righini aus dem Jahre 1790 tritt sein freierer Standpunkt, sein weiterer Blick, sein kühneres Zugreifen in der Konstruktion der Veränderungen unzweideutig hervor. Schon die grofse Zahl derselben (Mozart geht nie über 12), die er selbst später nur zweimal überbietet, ist in dieser Hinsicht bezeichnend, noch mehr aber die Fülle und Vielseitigkeit der Veränderungen bewundernswert, zumal das bei Mozart noch überwiegende Prinzip der Verzierung und Verbrämung der thematischen Melodik hier ganz in den Hintergrund getreten ist vor der

motivischen Umzeichnung des Themas. Während Mozart sich im allgemeinen bestrebt, die bezeichnendsten melodischen Spitzen des Themas als Erkennungstöne in seinen Variationen zu konservieren, weifs Beethoven schon in diesem frühen Werke die freie Figurationsarbeit seines unmittelbaren Vorgängers mit dem überwiegend kontrapunktischen Vorgehen J. S. Bachs zu verschmelzen und dadurch Gebilde zu erzielen, die den Charakter des Themas nicht nur an der Oberfläche modifizieren, sondern, weit tiefer in seinen Organismus hineingreifend, ihn in eine bis in den Grund hineinscheinende veränderte Beleuchtung rücken. Das das Thema mit seinen Variationen verknüpfende Band ist dann nur in seiner Harmonik zu suchen, die jedoch auch ihrerseits gelegentlichen nicht unwesentlichen Umbildungen unterliegt. Man vergleiche hinsichtlich des Gesagten beispielsweise die Nummern I, IV, VI, VII, XXI der genannten Variationen, um von dem sich bei Beethoven vorbereitenden neuen Standpunkt der ganzen Variationenform einen Begriff zu gewinnen. Ganz originell ist Nr. XIV, eine Doppelvariation, in der je vier Takte des 16taktigen Themas zweimal hintereinander, das eine Mal als Allegretto, das andere Mal als Adagio variiert, auftreten, bemerkenswert wegen ihrer Charakterverschiedenheit Nr. XXIII, in der das leicht beschwingte Ariettenthema ($^2/_4$ Takt) sich in ein lebhaft an den langsamen Satz des Trios Op. 97 anklingendes, breit sich auslegendes Adagio sostenuto ($^3/_4$ Takt) verwandelt; weniger will uns die Koda genügen, die zwar in ihrem Modulationsgange manche echt Beethovensche Züge erkennen läfst, aber zu äufserlich zusammengesetzt erscheint, um ihren Zweck als den eines dem Schlusse schwungvoll zutreibenden Finales angemessen zu erfüllen. Unstreitig sind die Righini-Variationen, mit denen Beethoven sich in Wien als Pianist einführte — ein Beweis, dafs er sie geschätzt haben mufs — unter den zwölf bis zum Jahre 1800 geschriebenen gleichartigen Werken des Meisters die wertvollsten, nicht nur als

frühestes umfassendes Beweisstück seiner gerade in dieser Form so bedeutungsvoll hervortretenden Kunst, sondern im besonderen auch als Typus des eigenartigen Fortschritts, der dieser Form unter den neu gestaltenden Händen Beethovens beschieden sein sollte. Von den übrigen Variationenwerken des genannten Zeitraums sind zunächst die über den russischen Tanz aus dem Ballet: Das Waldmädchen (1796) durch die Vielseitigkeit interessant, mit der der Komponist der harmonischen Monotonie des durchweg zwischen Tonika und Dominante hin und her pendelnden Themas in den Variationen zu begegnen weiſs. Daſs das nur auf Kosten des gegebenen Modulationsganges zu ermöglichen war, liegt auf der Hand. Was aber hier aus einem dringenden Bedürfnis heraus geschah,[1]) schlich sich in der Folgezeit auch ohne Not in die Reihe der Variierungsmittel ein, und seit Beethoven gehört auch eine unter Umständen durchgreifende Änderung des Modulationsgangs des Themas zu den keineswegs mehr ungewöhnlichen Gestaltungsprinzipien der Variationenform.[2]) Wahrscheinlich dem Jahre 1798 entstammen die 8 Variationen über das Thema »Une fièvre brûlante« von Grétry, die, als im ganzen auf dem Mozartschen Standpunkt stehend, keiner besonderen Erwähnung bedürften, wenn sie nicht in Var. IV ein schönes Beispiel neuerer Variierungsart enthielten, in welchem Tonart, Rhythmus, Melodie, Modulation und Tempo an dem Umgestaltungsprozesse gleichmäſsigen Anteil nehmen.

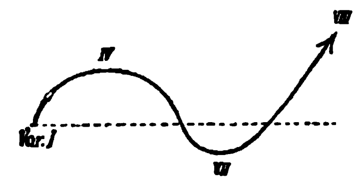
---

[1]) Übrigens bietet auch schon Mozart ein aus ähnlichem Grunde veranlaſstes Beispiel einer starken Modulationsänderung in der VIII. Variation über »Come un agnello«.

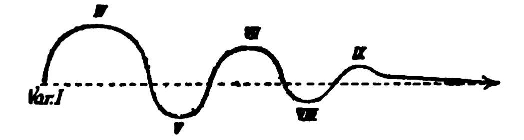
[2]) Meister Johannes Brahms äuſserte sich hierüber gelegentlich einmal dem Verfasser gegenüber dahin, daſs, wo das Thema moduliere, auch die Variationen modulieren müſsten, ohne sich jedoch hinsichtlich der Art ihrer Modulation durch das Thema einen Zwang auferlegen zu lassen.

Ein neues, für die Weiterentwicklung der Variationenform wichtiges Gestaltungsmittel vermittelt uns die Betrachtung der Fdur-Variationen über das Trio »Tändeln und Scherzen« von Süfsmayr und der Bdur-Variationen über »La stessa, la stessissima« von Salieri. Beide Werke sind 1799 geschrieben und erheben sich bezüglich ihrer Variierungsart ebensowenig, wie das vorhergenannte, über den früheren Standpunkt. Was sie indessen zu bedeutsamen Gliedern in der Entwicklungskette der Variationenform stempelt, ist das in ihnen — von einigen früheren Anläufen abgesehen — zum ersten Male konsequent durchgeführte Prinzip eines sämtliche Variationen durchziehenden, klar disponierten Bewegungsmodus. Demzufolge treten uns hier die Variationen nicht in bunter, dem Zufall anheimgegebener Aufeinanderfolge entgegen, sondern als planvoll eingefügte Glieder eines bestimmten Pulsschlages steigender und nachlassender Bewegung. Zur Erreichung dieses Zieles bedient sich Beethoven bald der Modifikationen des Rhythmus, bald derjenigen des Tempos, häufig auch beider im Verein. Zwar kann für die Verschiedenheit des Tempos der einzelnen Variationen ein äufserer Beweis nicht erbracht werden, da der Komponist mit verschwindenden Ausnahmen auf die Angabe etwaigen Tempowechsels verzichtet hat, aber aus inneren Gründen kann für den den Charakter der einzelnen Variationen Erwägenden ein Zweifel hierüber kaum bestehen. So gewähren denn die genannten F dur-Variationen ein Bild steigender Bewegung von den fliefsenden Sechzehntelfiguren der ersten Variation über die Sechzehnteltriolen der zweiten und den durchbrochenen Zweiunddreifsigstelrhythmus der dritten bis zu den Zweiunddreifsigsteltriolen der vierten Variation. Von hier an verlangsamt sich die Bewegung über die fünfte und sechste Variation bis zu dem vom Komponisten ausdrücklich angegebenen Molto Adagio ed espressivo der siebenten, an die sich dann in plötzlichem Kontrast die keck auftretende, mit einem kurzen Fugato ($^3/_4$-Takt)

beginnende Finalvariation im Allegro vivace Tempo anreiht. Graphisch dargestellt würde dieser Bewegungsmodus folgendes Bild ergeben:



Wesentlich anders entwickeln sich die B dur-Variationen. Hier erfolgt nach einer ebenfalls aufsteigenden Tendenz ein plötzlicher Rückschlag mit der fünften Variation; ein ebenso plötzliches neues Aufsteigen der Bewegung über die sechste und siebente führt zu einem zweiten, geringeren Rückschlag in der achten Variation, von der aus sich nun die Bewegung über die kleine Erhebung der neunten hinweg für längere Zeit im Finale auf der mittleren Höhe eines Allegretto festsetzt, um am Schlusse in das Anfangstempo des Themas zurückzulaufen:



Es leuchtet ein, dafs durch eine derartige planvolle Gruppierung der einzelnen Stücke dem Gesamtkörper des Werkes ein festes Rückgrat und ein über den Reiz der Variierung hinausgehendes Interesse erwachsen mufste und dafs hiermit eines der Hauptmittel zur Erzielung des bisher noch vermifsten organischen Zusammenhangs der einzelnen Variationen gefunden worden war.

Einen ferneren Beleg für die Beethovensche Auffassung der Variationenform als eines organischen Ganzen bietet in den

beiden genannten Werken die Sorgfalt, die er der äufseren und inneren Weiterbildung der Koda angedeihen läfst. Zwar begegneten wir schon bei Mozart der Koda in bisweilen beträchtlicher Ausdehnung; näher betrachtet fehlt ihr aber dort der innere Zusammenhang und logische Aufbau, der jedoch von diesem Komponisten überhaupt nicht angestrebt worden zu sein scheint. Mozart fafste ersichtlich die Koda nur als den virtuosen Gipfelpunkt des Ganzen auf und behandelte sie dementsprechend nach Art der sogenannten Kadenzen in den Konzerten. So fehlt nur selten der spannende Quartsextakkord mit seiner Fermate, die brillante Passage und der stereotype Schlufstriller, wogegen die thematische Entwicklung merklich zurücktritt. Dem gegenüber suchte Beethoven in den Schlufsteilen seiner Variationen, ähnlich wie in denen seiner Sonatensätze, den Schauplatz einer neuen Entwicklung und Durchführung seiner Themen zu gewinnen, um in freier, von dem bisherigen Zwange der Variierung losgebundener Form und in wohltuendem längeren Zuge den durch das Thema hervorgerufenen Tonorganismus zum vollbefriedigenden Abschlufs zu bringen. Die Koda der Fdur-Variationen beginnt mit einem Fugato über die melodisch genau beibehaltenen, aber rhythmisch gänzlich veränderten ersten vier Takte des Themas, an das sich, nach einem Orgelpunkt auf der Dominante, eine freie Durchführung der Motive seines zweiten Teils anschliefst. In natürlichem Flusse werden die Tonarten Asdur, Hdur, Ddur, Dmoll, Bdur, Gmoll durchlaufen und nach wiedererreichtem und längere Zeit hindurch befestigtem Fdur noch einige Takte im Adagio-Tempo angehängt, in denen wir eine freie rhythmische Umbildung der vier letzten Takte des Themas wiedererkennen. Die Koda stellt sich uns daher ebenfalls, wenn auch in sehr erweitertem Sinne, als eine Variation dar. Anfang, Mitte und Ende des Themas bilden auch Anfang, Mitte und Ende der Koda, nur sind die Grenzen des Themas weiter auseinandergerückt und die einzelnen Partieen desselben

zu längeren freien Durchführungen benutzt worden. In diesem Sinne hat denn auch Beethoven die Koda Variation VIII überschrieben und damit die vor ihm noch nicht übernommene Aufgabe gelöst, ein Variationenwerk nicht sowohl äufserlich zum Abschlufs, als vielmehr seiner inneren Triebkraft nach zum Ausleben zu bringen, ohne doch aus dem Rahmen der einmal zu Grunde gelegten Form herauszutreten. Mehr den Finalcharakter herauskehrend erscheint die Schlufsnummer der B dur-Variationen, eigentlich eine Variationengruppe, deren einzelne Teile durch gangartige, zum Teil stark modulierende Passagen miteinander verbunden sind, um am Schlufs in ein reminiszenzartiges Fragment des Themas in seiner Originalgestalt auszumünden. —

Überblickt man die seit dem Jahre 1800 geschriebenen Variationenwerke des Meisters, so bemerkt man darunter eine Anzahl solcher, in denen er, unerachtet der inzwischen durch ihn errungenen Vertiefung der Form, wieder in die frühere äufserliche Variierungsmanier zurückfällt. Bald begnügt er sich mit einer oberflächlichen Figurierung der Melodie, bald läfst er eine sinnvolle Gruppierung der einzelnen Variationen vermissen, bald verzichtet er auf die Koda, bisweilen fehlt überhaupt jede Spur der inzwischen gemachten Fortschritte. Wir dürfen uns diese gelegentlichen Rückfälle wohl damit ausreichend erklären, dafs auch Beethoven, wie wir es schon von Mozart wissen, sich öfters aus Gefälligkeit zur Abfassung von Variationen veranlafst sah, denen dann die Sanktion seines Genius nicht zu teil geworden ist und die deshalb als Mafsstab zu seiner Beurteilung nicht herangezogen werden dürfen. Dafs Beethoven selbst sich des Wertunterschiedes zwischen derartigen Werken und den aus innerem Drange geschaffenen bewufst war, ist zwar selbstverständlich, geht aber auch unmittelbar aus einem Briefe hervor, mit dem er am 26. Dez. 1802 die in demselben Jahre entstandenen Variationen Op. 34 und Op. 35 an die Leipziger

Verlagsfirma Breitkopf & Härtel übersandte. »Da diese Variationen«, schreibt er, »sich merklich von meinen früheren unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer (nämlich z. B. Nr. 1, 2, 3 usw.) anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner gröfseren musikalischen Werke aufgenommen, umsomehr, da auch die Themas von mir selbst sind«. Wirklich hat es denn auch mit dem »merklichen Unterschied« zunächst bei den 6 Variationen in Fdur Op. 34 seine richtige Bewandtnis. Schon das Thema ist hierfür ein sprechender Beleg. Es ist, wenn wir von den unbedeutenden, offenbar nur für Unterrichtszwecke geschriebenen Variationen in G dur ($^2/_4$ Takt) absehen, das erste vom Meister selbst erfundene und gibt sich, den wenig gehaltvollen, oft geradezu skizzenhaften früheren Themen gegenüber, als ein sorgfältig ausgeführtes, breites dreiteiliges Adagio-Sätzchen von ausdrucksvollstem Charakter und hohem Schönheitsgehalt. Gerade die formelle Abrundung und Geschlossenheit dieses Sätzchens im Verein mit seiner sorgsamen, volle ästhetische Befriedigung gewährenden melodischen, rhythmischen und harmonischen Ausgestaltung liefsen es als thematische Grundlage eines Variationenwerks wenig geeignet erscheinen, erweckten zum mindesten nicht das Bedürfnis nach vaiierender Behandlung. Dies mag für Beethoven der Grund gewesen sein, dafs er hier den bisher beschrittenen Weg einer immer noch mehr oder weniger strengen Anlehnung an das Thema gänzlich aufgab und durch eine Freiheit der variierenden Behandlung ersetzte, die die Variation fast über die Grenzen ihres Begriffs hinausführte. Wir haben in den ersten fünf der sieben (nicht sechs, wie der Titel sagt) Variationen eine Reihe frei erfundener und im Charakter völlig voneinander abweichender Phantasiestücke vor uns, die ihre Herkunft aus dem Thema, namentlich hinsichtlich ihres formellen Zuschnitts, zwar keineswegs verleugnen, im übrigen jedoch ihre eigenen Wege gehen. Und gerade in der individuellen Selbständigkeit des Cha-

rakters dieser Stücke und ihrer gleichzeitig doch nicht zu verkennenden Abhängigkeit vom Thema, ohne welches sie nicht in die Erscheinung getreten wären, liegt, nächst seinem absoluten Schönheitswerte, der hohe Reiz dieses in seiner Art unvergleichlichen Variationenwerks. Ganz einzig in der Literatur steht es auch da, dafs Beethoven hier die inhaltliche Selbständigkeit der einzelnen Stücke auch von aufsen, durch die Wahl immer neuer Tonarten, Taktarten und Tempi, entsprechend zu stützen für gut fand. Während die I. Variation sich in Tempo und Taktart noch an das Thema anlehnt, aber vermittelst ihrer Tonart (D dur) in geradezu ostentativer Weise aus dem bisherigen Geleise herausspringt, steht Nr. II in B dur, Allegro ma non troppo $^6/_8$, Nr. III in G dur, Allegretto $^4/_4$, Nr. IV in Es dur, Tempo di Minuetto $^3/_4$, Nr. V in C moll, Marcia $^2/_4$. Die, wie man sieht, durch Terzenschritte nach unten allmählich erreichte C moll-Tonart gestaltet sich mittelst Verwandlung in Dur zur Dominante der thematischen Grundtonart und führt auf dem Wege einer sechstaktigen Übergangsgruppe in die wieder in F dur $^6/_8$ stehende VI. Variation, die die Ähnlichkeit mit dem Thema wieder deutlicher vor Augen rückt, während die VII. Variation diesen Namen überhaupt nur uneigentlich verdient, insofern sie sich nur als das allerdings sehr reich verzierte Thema selber darstellt. Ein kadenzierender Lauf der rechten Hand auf der Grundlage des tonischen Quartsextakkords und eine ausdrucksvolle Verlängerung der letzten Takte des Themas beschliefsen das einzig schöne Werk.

An musikalischem Gehalte dagegen zurückstehend erscheinen die 15 Variationen in Es dur (mit Fuge) Op. 35 über ein Thema aus dem ein Jahr vorher entstandenen Ballett: Prometheus, das der Komponist bekanntlich im Finale der Eroika (1803) aufs neue zum Gegenstand variierender Behandlung gemacht hat. Nicht nur hinsichtlich ausdrucksvoller Schönheit und vielseitig wechselnder Stimmungsbilder müssen sie vor jenen

die Segel streichen, auch als Typus ihrer Gattung fallen sie vielfach wieder in die frühere Manier zurück. Was sie dagegen über alle vorangegangenen Variationenwerke erhebt und worein Beethoven selbst nach dem oben angegebenen Briefe ihren eigentümlichen Wert gesetzt haben mag, ist die durch mancherlei Erweiterungen herbeigeführte Gröſse ihrer Gesamtanlage und ein unaufhaltsamer Drang nach lebensvoller Entwicklung, der das Ganze durchströmt und es trotz mancherlei Gegensätzen im einzelnen wie aus Einem Gusse geschaffen erscheinen läſst. In einer Einleitung ertönt zuerst, in leeren Oktaven vorgetragen, der Baſs des zukünftigen Themas allein, um dann als cantus firmus mit einer hinzutretenden Oberstimme, später als Mittelstimme mit zwei, endlich als Oberstimme mit drei kontrapunktischen Nebenstimmen verbunden zu werden. Hierauf erst lernen wir das zweiteilige, ausgesprochenen Frohsinn zur Schau tragende Thema selbst kennen, das nun in dreizehn Veränderungen meist der früheren Art auftritt, die sich alle in demselben Tempo und, von einer einzigen in C moll stehenden Ausnahme abgesehen, auch in derselben Tonart aneinanderreihen und daher einen stärker ins Gewicht fallenden Charakterwechsel nicht herbeiführen. Mit der XIV. Variation erfolgt ein Umschwung der Stimmung: die bisherige Heiterkeit macht einem trüben Ernste Platz, zu dessen Ausdruck sich die verschiedensten kompositionstechnischen Mittel vereinigen: das düstere Es moll, das unzweifelhaft langsamer zu nehmende Tempo, die träge dahinschleichenden Stimmen, die Verdrängung der bisherigen leichten, durchsichtigen Homophonie durch einen dickflüssigen, modulationsreichen Kontrapunkt. Nicht lange soll aber diese Stimmung die Oberhand behalten: eine an den auf einer Fermate ausklingenden Schluſsakkord angehängte Passage leitet wieder in das lichte Es dur zurück, in dem nun das Thema zum letztenmale, in gemessenerer Heiterkeit als früher, zu einer breiten und in kleinste Notenwerte aufgelösten Doppelvariation verarbeitet wird. Ein kurzer, auf

einem Halbschlufs in Cmoll endigender Übergang führt direkt in die höchst interessante, der Hauptsache nach über die vier ersten Bafsnoten des Themas aufgebaute Schlufsfuge (Allegro con brio) über, in die später auch die meisten übrigen thematischen Bestandteile hineingeflochten und mit allen Mitteln des künstlichen Kontrapunkts, wie Vergröfserung, Verkleinerung, Umkehrung, rhythmischer Verschiebung, miteinander kombiniert werden. Auf ihrem äufseren und inneren Höhepunkt angelangt wird die Fuge durch eine plötzliche Fermate auf dem Sekundakkord der Dominantseptimenharmonie zum Stillstand gebracht[1]) und mittelst einer kadenzierenden Akkordfolge der Weg zum Thema zurückgefunden, das nun in einer neuen Kette rhythmischer Varianten und in immer drängender sich gestaltender Bewegung dem glanzvollen Schlusse entgegeneilt. Nicht also etwa in einem darin zu Tage tretenden neuen Prinzip der Variierung liegt die Bedeutung dieses Werkes, sondern, wie schon gesagt, in der umfassenden, die Grenzen der bisherigen Variationenform überschreitenden Gröfse seiner Anlage und der erschöpfenden Ausbeutung seiner thematischen Werte. Nach beiden Richtungen zugleich wird es von keinem Variationenwerke Beethovens und seiner Vorgänger erreicht, in letzterer Beziehung allein freilich noch übertroffen von den späteren Cmoll- und Cdur-Variationen des Meisters.

Den 32 Variationen in Cmoll, komponiert 1806, liegt ein nur acht Takte langes, harmonisch sehr prägnantes Originalthema von energisch aufstrebendem Charakter zu Grunde. Da in jedem seiner Takte ein entschiedener Harmoniewechsel, nach dem zweiten und vierten Takte sogar eine Modulation eintritt — der Bafs zeichnet vom ersten bis sechsten Takte die von der Tonika zur Dominante hinabsteigende chromatische Tonleiter,

---

[1]) Man vergleiche hiermit den ganz ähnlichen Verlauf im letzten Satze der Eroika.

um dann über die IV. und V. Stufe wieder zur Tonika zurückzukehren — so war vorauszusehen, dafs die Variationen hauptsächlich diesen das Thema in erster Linie charakterisierenden harmonischen Verlauf als den »ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht« zu betrachten haben würden, als die feste Stützlinie, an die sich ihre wie immer gearteten Umwandlungen anzuranken hätten. Aber nicht nur das harmonische Bild des Themas bleibt, von wenigen unscheinbaren Modifikationen abgesehen, unverändert, auch dieselbe Tonart (bis auf einige Verwandlungen des Moll in Dur), dieselbe Taktart und dasselbe Grundtempo ziehen sich einheitlich durch das ganze Werk. Somit bleiben nur die Melodie und der Rhythmus als diejenigen Elemente übrig, an denen sich die Variierungskunst des Meisters in diesem Werke betätigt hat. So vielseitig und schier unerschöpflich diese sich nun aber auch gezeigt und so charaktervolle Gebilde sie trotz der ihr auferlegten Beschränkung gezeitigt hat, so wäre sie allein nicht hinreichend, um dem Werke den Stempel modernen Variationencharakters aufzudrücken, wenn nicht ein Zug logischer Verkettung durch diese Variationen hindurchginge, wie er uns mit gleicher Deutlichkeit und Planmäfsigkeit in keiner anderen ähnlichen Arbeit des Meisters entgegentritt. Das früher nur ganz vereinzelt anzutreffende Gestaltungsmittel der Gruppenbildung, des Herauswachsenlassens mehrerer Variationen aus einem rhythmischen oder melodischen oder figurativen Motiv, durchdringt hier das ganze Werk als wesentlich formgebendes Prinzip. Wir unterscheiden deutlich folgende Variationengruppen: die Nummern 1, 2, 3; 7, 8; 10, 11; 13, 14; 15, 16; 20, 21; 26, 27; 31, 32. Indem nun jede Gruppe in sich eine kleine Steigerung aufweist, sei es, dafs der bisherige bewegtere Rhythmus der einen Hand beide Hände ergreift (Gruppen I und II) oder die Bewegung sich aus der Tiefe nach der vernehmlicheren Höhe fortpflanzt (Gruppen III und VI) oder die Zahl der beteiligten Stimmen sich verdoppelt (Gruppe IV)

oder bei im übrigen gleicher Gestaltung ein lebhafterer Rhythmus platzgreift (Gruppen V, VII und VIII), indem ferner bisweilen mehrere Gruppen in Verbindung mit anderen, aufserhalb ihrer stehenden Variationen zu einer gröfseren, fortlaufenden Steigerung zusammentreten (Var. IV bis XI), andere Variationen lediglich dem Bedürfnis nach kontrastierenden Wirkungen ihre Entstehung verdanken (XII, XXIII, XXX), entsteht ein so beziehungsvolles und in seinen einzelnen Teilen aufs Sinnreichste verbundenes Ganzes, dafs das Interesse des Hörers trotz den fehlenden Reizen wechselnder Modulation, wechselnder Ton- und Taktarten in unvermindertem, ja gesteigertem Grade bis zum Schlusse gefesselt wird. Man sieht aus diesem Werke, wie auch aus dem vorhergehenden, wie Beethoven das Problem der Variationenform immer wieder von einer neuen Seite erfafste und dafs es ihm, dem schablonisierenden Standpunkte einer früheren Zeit gegenüber, vor allem darum zu tun war, seinen Variationenwerken Individualität zu verleihen und sie damit auf den Standpunkt seiner übrigen Werke zu erheben.

Ein langer Zeitraum — siebzehn Jahre — trennt die Cmoll-Variationen von dem letzten der für die Entwicklung der Form in Betracht kommenden Werke des Meisters, den 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli, Cdur, Op. 120, die, 1823 komponiert, in demselben Jahre auch im Diabellischen Verlage erschienen. Sie bilden die erste Abteilung einer zu einem wohltätigen Zwecke unternommenen Sammlung: »Vaterländischer Künstlerverein; Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema, komponiert von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wiens und der k. k. österreichischen Staaten«. Die zweite Abteilung enthält 50 Veränderungen über denselben Walzer von 50 Tonsetzern. Bekannt ist das im Ausdruck zwar hyperbolische, aber seinem Kerne nach durchaus zu unterschreibende Urteil Hans von Bülows über das Werk, das er im Winter 1857/58 in Berlin zum ersten Male frei aus dem

Gedächtnis spielte. »Der Herausgeber«, schreibt er in der Einleitung zu seinem ausgezeichneten Kommentar, »erblickt in dieser riesigen Tonschöpfung gewissermafsen den Mikrokosmos des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge. Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangphantasie — vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor — in unvergleichbar reichster Mannigfaltigkeit gelangen in diesem Werke zur beredtesten Erscheinung. Unerschöpflich ist das Studium desselben, unaufzehrbar die in seinem Inhalte dem musikalischen Hirne ganzer Generationen gebotene Nahrung.« Und zu Var. XXII — es ist diejenige, in der uns Beethoven in der Maske Leporellos entgegentritt: — »Bis zu Wagners ‚Meistersingern' hat die gesamte Tonkunst kein ähnlich geniales Spezimen drastischen Humors aufzuweisen. Es will einen dünken, als ob der grofse Meister den ‚Pariser' Stil Meyerbeers vorausgeahnt und ein blitzendes Epigramm auf die Geschichte der Oper von Mozart bis Meyerbeer dichten gewollt habe. Don Juan und Leporello werden hier zu Robert dem Teufel und Bertram.« Und endlich zu Var. XXXI (Largo molto espressivo, Cmoll): »Wir möchten dies ebenso tief- als zartsinnige Stück eine Wiedergeburt des Bachschen Adagios nennen, wie die darauf folgende Doppelfuge eine ebensolche des Händelschen Allegros. Nehmen wir die Finalvariation hinzu, die sich gleichsam als eine Renaissance des Haydn-Mozartschen Menuetts auffassen läfst, so besitzen wir in diesen drei Variationen ein Kompendium der Geschichte der Musik überhaupt. Hieraus rechtfertigt sich denn wohl unsere Behauptung, dafs Beethovens Op. 120 ein Bild des ganzen Musik-Universum widerspiegelt, wie es nur der einzige Riesengeist dieses gröfsten aller Tondichter in sich zu konzentrieren und zugleich mit dem individuellsten Genie-Stempel auszustatten gewachsen war.« Auch Marx urteilt sehr zutreffend über das Werk, wenn er es in seiner Art mit der »Kunst der Fuge«

Joh. Seb. Bachs in Parallele setzt und in ihm einen ähnlichen Höhepunkt der musikalischen Kunst überhaupt erblicken zu müssen glaubt. Wenn wir uns den allgemeinen Urteilen dieser Männer aus voller Überzeugung anzuschliefsen vermögen, so liegt uns nun aber zu untersuchen ob, worin vornehmlich diese superlative Beurteilung ihre Begründung zu suchen habe. Bilden etwa, so könnte man fragen, die Diabelli-Variationen den Vereinigungspunkt aller durch Beethoven bewirkten, vorher aber nur vereinzelt anzutreffenden Fortschrittsmomente? Oder steigern oder erweitern sie vielleicht sogar noch nach Art und Zahl die neu gefundenen Gestaltungsmethoden? Während die erste dieser beiden Fragen schlechthin zu verneinen ist, kann auch auf die zweite nur in einer bestimmten Beziehung mit Ja geantwortet werden. Vergeblich suchen wir hier einen bestimmten, die Aufeinanderfolge der Variationen regulierenden Modus der Bewegung, wie wir ihn schon in den kleinen F dur-Variationen feststellen konnten, vergeblich eine der riesenhaften Ausdehnung des Ganzen innerlich und äufserlich angemessene Koda, vergeblich ein Hineinziehen entfernterer Tonarten als tonaler Grundlagen einzelner Variationen, wie in Op. 34, oder eine Erweiterung des ganzen Variationenbaues, wie in Op. 35, oder eine bedeutsamere Gruppenbildung, logische Verknüpfung und drängende Weiterentwicklung, wie in den Cmoll-Variationen. Nicht in ihrer Ganzheit, in ihrem organischen Zusammenhang, in ihrer Begrenzung zum individuellen Kunstwerk liegt daher unseres Erachtens die überragende Bedeutung dieser letzten Arbeit Beethovens auf unserem Gebiete, sondern lediglich — und hierin geben sie sich als eine moderne Wiedergeburt der Goldbergschen Variationen zu erkennen — in der Art und Weise der Konstruktion der Variationen selbst, in der der Meister die Prinzipien des variierenden Stils bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt und uns damit einen Blick in die Geheimwerkstatt seines geistigen Schaffens tun läfst, wie vielleicht in keinem andern seiner

Werke. Die Schwierigkeit, das Werk in seiner Totalität zu begreifen und durch seinen Vortrag einen individuellen Gesamteindruck im Hörer hervorzurufen, ist wohl auch mit die Ursache, dafs es in dem Repertoire unserer Pianisten keine bleibende Stelle finden zu wollen scheint und dafs man mit einer gewissen Scheu an ihm vorübergeht als an einer »undankbaren« Aufgabe, deren erschöpfende darstellerische Lösung an die Kunstfertigkeit des Ausführenden gleich hohe Anforderungen stellt, wie ihr verständnisvolles Erfassen an die Kunstbildung des Hörers.

Eine Analyse der einzelnen Variationen nach ihren Gestaltungsprinzipien, wie sie wohl eigentlich nötig wäre, um das im allgemeinen Gesagte zureichend zu begründen, würde eine Abhandlung für sich erfordern, übrigens ohne Hinzuziehung zahlreicher Notenbeispiele kaum zu ermöglichen sein. Wir können daher hier nur auf die hauptsächlichsten allgemeinen Gesichtspunkte hinweisen, die bei Abfassung dieser Komposition für den Komponisten mafsgebend gewesen sind, ein eindringenderes Verfolgen der zu gebenden Andeutungen dem einsichtsvollen Leser anheimstellend. Da mufs denn von vornherein ausgesprochen werden, dafs das Thema, so gering es musikalisch auch zu bewerten ist — ja vielleicht gerade deshalb mit — eine hervorragend günstige Unterlage variierender Behandlung bildet. Es zerfällt in zwei, je 16 Takte lange Teile von genau übereinstimmender, klar überschaulicher Bauart und fast identischem, wenig bedeutendem rhythmischen und melodischen Gehalt, der nur in abweichender, gewissermafsen umgekehrter Modulationsordnung dargeboten wird, insofern der erste Teil im ganzen die Richtung von der Tonika nach der Dominante einschlägt, der zweite, unter teilweiser Benutzung desselben Weges, von da wieder zur Tonika zurückkehrt. Das Charakteristische des Themas liegt, abgesehen von seinem Walzertypus, derart in seinem harmonisch-modulatorischen Verlauf, dafs man es, so wie es ist,

ohne weiteres als harmonische Unterlage einer frei darüber zu erfindenden Melodie benutzen könnte. Diese melodische Unausgesprochenheit und rhythmische Armut des Themas bei klar und logisch entwickelter Bestimmtheit seiner harmonischen Gestaltung mufsten geradezu das Verlangen erwecken, es verschiedenfältig charakteristisch zu individualisieren, es auf der gegebenen, aber auch ihrerseits im einzelnen oft stark zu modifizierenden harmonischen Grundlage zu festbestimmten lebensvollen Charakteren fort- und umzubilden. Wie sehr dies dem Meister gelungen ist, dafür ist gleich die erste Variation ein sprechender Beleg. Dadurch, dafs Beethoven den gemütlich Wienerischen $^3/_4$ Takt des Themas zu einem gemessenen $^4/_4$ Takt verbreitert, dafs er ferner das harmlos-gefällige rhythmische Anfangsmotiv ♪♩ | ♩ ♩ (*p*) straffer anspannt und den so gewonnenen neuen Rhythmus ♪ | 𝅗𝅥 ♩ (*f*, *sf*) zum treibenden Motiv der ganzen (harmonisch wesentlich bereicherten) Variation erhebt, deren melodische Führung von den in Oktaven stattlich einherschreitenden Bässen übernommen wird, vollzieht er am Thema eine Charakterwandlung, wie sie durchgreifender kaum gedacht werden kann: aus dem klein- und spiefsbürgerlichen Walzer geht ein idealer Marsch hervor, von stolzem Fluge und ritterlicher Grandezza. Wer dächte dabei nicht unwillkürlich an den Beginn des Vorspiels zu den »Meistersingern« Richard Wagners! Und wie sich diese Metamorphose vornehmlich mittelst rhythmischer Umbildung des Anfangsmotivs vollzieht, so gewinnt dieses Mittel auch für die übrigen Variationen, indem es sie stets von Anfang bis Ende durchdringt, wesentlich charaktergebende Bedeutung. Man vergleiche nur einmal die Anfänge sämtlicher 33 Variationen, um von der wahrhaft genialen Umbildungskunst des Meisters eine Vorstellung zu gewinnen. Dieser Vielseitigkeit produktiver Motivumbildung entspricht denn

auch die Universalität der Stimmungen und Charaktere, die dieses ganze Werk erfüllen und die bei aller individuellen Deutlichkeit und Selbständigkeit doch immer wieder auf das schlichte Thema als ihren notwendigen Ausgangspunkt zurückweisen. Welche Zartheit und Weichheit des Ausdrucks in den Variationen III, IV, VIII, XI, XXIV (Fughetta), welch ätherisch schwebender Charakter in Nr. XXVI und XXVII, wie mannigfach die Spiele des Humors in den Nummern V, IX, XIII (wo nach Lenz' treffendem Ausdruck die Pausen sprechend werden), XV, XXI, XXII, welch straffe Energie in Var. VI und VII, welch stürmisches Dahinsausen in X, XVI, XVII, XXIII, welch »tobende Gewalt« (Bülow) in XXVIII, welch erhabene Ruhe in Nr. XIV, die sich in Nr. XX bis zu mystischem Tiefsinn verschleiert! Ganz in Ernst und Schwermut verkehrt erscheint die Heiterkeit der Themas in der Variationengruppe XXIX, XXX, XXXI, um jedoch durch die Stimmungsneutralität der Doppelfuge (Var. XXXII) hindurch in der durch eine Koda von mäfsiger Ausdehnung verlängerten Schlufsvariation (Tempo di Minuetto moderato) den Weg wieder zu sich selbst zurückzufinden. Wesentlich unterstützt und vertieft wird diese in der Umzeichnung der Motive bestehende Variierungsarbeit — wir haben sie auf niederer Stufe in den Righini-Variationen kennen gelernt — durch die hier weit mehr als in den früheren Werken — mit Ausnahme wieder der Righini-Variationen — zur Mitwirkung herangezogene kontrapunktische Behandlung. Erst durch diese wurde den motivischen Varianten der Zugang in den innersten Bau der einzelnen Variationen und die Möglichkeit, ihn von ihrer Seite aus charakteristisch zu beeinflussen, erschlossen und erst auf diesem Wege konnten die einzelnen Nummern jene Individualität erlangen, die ihnen nicht nur als Variationen des Themas, sondern auch als selbständigen Musikstücken tieferen Wert verleiht. Zu alledem gesellen sich nun aber noch die vielfachen, das ganze Werk durchsetzenden Erkennungszüge des Beethoven der letzten Periode,

wie beispielsweise die häufige Sprunghaftigkeit seiner Modulation, die Anwendung der Fugenform als Mittel individuellsten Ausdrucks, gewisse Eigentümlichkeiten des Klaviersatzes, wie die gleichzeitige Verwendung der höchsten und tiefsten Tonregionen des Instruments und ähnliches. Gerade aus diesem Zusammenwirken höchster und intimster Variierungskunst mit den eigenartigen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln seiner später immer intensiver gesteigerten Subjektivität entspringt der eigentümliche Kunstwert dieser Variationen, der sie in demselben Mafse über alle früheren Werke der gleichen Gattung erhebt, wie es bei den letzten Klaviersonaten gegenüber denen der ersten und der mittleren Periode der Fall ist.

In den Diabelli-Variationen hat Beethoven eine Kraftprobe seiner Variierungskunst abgelegt und damit ein Denkmal reifsten Kunstschaffens in dieser Sonderform musikalischen Ausdrucks aufgerichtet, das hoch emporragt über alle früheren Marksteine ihrer Entwicklung und als hellleuchtender Pfadfinder noch bis in die Gegenwart hineinscheint. Und stellen wir nun das Ergebnis seiner der Variationenkomposition überhaupt gewidmeten Tätigkeit fest, wie sie sich aus unseren Betrachtungen, im besonderen aus der Analyse der vier zuletzt besprochenen Werke, ergeben haben dürfte, so müssen wir bekennen, dafs die Variationenform unter den Händen Beethovens eine Entwicklung gewonnen hat, die ihr zum ersten Male das Recht verleiht, in die Zahl der höheren organischen Kunstformen eingereiht zu werden. Erst unter Berücksichtigung und Ausnutzung der durch Beethoven gewonnenen Mittel des Ausdrucks und unter zweckentsprechender Anpassung derselben an die individuellen Bedürfnisse bestimmter Themen ist es möglich geworden, deren offenen und latenten Inhalt ebensowohl mit Hülfe der Variationenform nach allen Seiten zu entwickeln und zum organischen Ausleben zu bringen, wie es beispielsweise auf dem Wege der Sonatenform in der jedem bekannten, freilich ganz

andersartigen Weise zu geschehen pflegt. Wie sehr diese Erkenntnis sich Bahn gebrochen hat, bezeugt die Anziehungskraft, die die Variationenform im Beethovenschen Sinne auf alle hervorragenderen Instrumentalkomponisten der Folgezeit ausgeübt hat und in der Gegenwart noch auszuüben fortfährt. Unter allen diesen dürfte keiner dem Beethovenschen Ideal so nahegekommen sein, wie Johannes Brahms.

Programm-Musik.

(1898.)

Einer aufmerksamen Überschau der jüngsten musikalischen Produktion auf instrumentalem Gebiete kann es nicht entgangen sein, dafs die schaffende Tätigkeit einer Reihe der begabtesten Komponisten sich mit unverkennbarer Absichtlichkeit dem Gebiete der sogenannten Programmmusik zugewandt hat und dafs die tonangebenden unserer Konzertinstitute gerade den Werken dieser Gattung ihre besondere Fürsorge angedeihen lassen. Unter den hier in Betracht kommenden zeitgenössischen Tonsetzern ist der geniale Richard Straufs derjenige, der in seinen neuesten Werken die letzten Konsequenzen dieser Richtung gezogen und dadurch die Frage nach der Berechtigung und den Grenzen der Programmmusik wieder einmal so in den Vordergrund gerückt hat, dafs einige Betrachtungen darüber nicht unzeitgemäfs erscheinen dürften. Nicht, als ob ich den Widerstreit, der in der Bewertung dieser Kunstgattung zwischen Kennern sowohl wie auch im weiteren musikalischen Publikum besteht, zu schlichten mich unterfangen möchte: nur einen Beitrag zur Beurteilung dieser schwebenden Frage möchte ich geben, zu dem mir namentlich das jüngste und extremste Straufssche Erzeugnis dieser Kunstrichtung, der »Don Quixote«, erwünschten Anlafs bietet. Die nicht wegzuleugnende Tatsache, dafs dieses Werk bei seinen beiden ersten bisherigen Vorführungen in Köln

und Frankfurt a. M. nicht nur beim grofsen Publikum, sondern auch bei unbefangen urteilenden Fachmusikern ein weit gröfseres Mafs heftigsten Widerspruchs als rückhaltsloser Zustimmung erfahren hat, läfst denn doch das Bedenken gerechtfertigt erscheinen, ob der Weg, den wir den Komponisten seit einer Reihe von Jahren mit rapider Eilfertigkeit vorwärtsstreben sehen, wirklich den Zielen der wahren und reinen Kunst zugewandt sei, oder ob er nicht vielmehr, bei aller Genialität des jugendlichen Meisters, eine Verirrung bedeute, hervorgerufen durch die Überspannung eines in der ernsten Musik zwar durchaus entbehrlichen, aber, mit Mafs angewandt, unschädlichen Kunstprinzips: der Nachahmung natürlicher Vorgänge durch Töne.

Treten wir dieser Nachahmung ein wenig näher, so müssen wir ihre Vorbilder in zwei scharf unterschiedene Klassen teilen, in solche, die durch ein bestimmtes klangliches, rhythmisches, dynamisches oder ähnliches Moment zu musikalischen Wirkungen in näherer oder entfernterer Beziehung stehen, und solche, denen es an irgendwelchen Beziehungspunkten zur Musik gänzlich gebricht. Zu denen der erstgenannten Art, die sich infolge ihrer Eigenart der Nachahmung durch die Musik unmittelbar darbieten, würden zu zählen sein: der Gesang der Vögel, das Klappern der Mühle, das Rollen des Donners, das Brausen des Windes u. a.; ja auch für gewisse innere, seelische Zustände, wie die behagliche Ruhe, das Zittern der Erregung, die Ausbrüche heftiger Leidenschaft, lassen sich in der Musik durch Anwendung bestimmter Rhythmen und Harmonienfolgen Ausdrucksformen finden, die zwar jene Zustände nicht zu unzweideutiger Darstellung bringen, aber doch in ihrem Gesamtcharakter etwas von der musikalischen Seite aus mehr oder weniger ihnen Entsprechendes enthalten. Allen diesen Vorgängen oder Zuständen stehen nun aber andere gegenüber, die zur Musik weder in einem unmittelbaren noch in einem mittelbaren Verhältnis stehen und für die ein direkt verständliches Analogon

in der Musik aufzufinden zu den Unmöglichkeiten gehört. Eine schöne Landschaft, eine genufsvolle Reise, einen logischen Schlufs oder Fehlschlufs, einen zum Lachen oder zum Weinen oder zum Widerspruch herausfordernden Vorgang, einen Wohlgefallen oder Ekel erregenden Gegenstand musikalisch schildern zu wollen, wird ewig fruchtloses Bemühen sein.

Engen wir unsere Betrachtung weiter ein und wenden sie den zur Musik in Beziehung stehenden natürlichen Vorgängen zu, so zeigt sich, dafs die direkt nachahmlichen Vorgänge einerseits an Zahl aufserordentlich gering sind, andererseits — von dem einigermafsen melodischen Gesang einiger Vögel abgesehen — nur die sogenannten Geräusche betreffen, deren Nachahmung als Scherz oder als begleitendes Hülfsmittel umfassenderer höherer Kunstzwecke am Platze sein, im übrigen als eine Angelegenheit ernster Kunst nicht aufgefafst werden kann. Was aber die oben angegebenen seelischen Zustände betrifft, die ein indirektes Verhältnis zur Musik erkennen lassen, so können wir nur diejenigen unter ihnen als der Nachahmung durch die Musik in gewissem Sinne zugänglich erachten, die sich durch eine gewisse Stetigkeit oder Unstetheit oder Plötzlichkeit innerer Bewegung charakterisieren, zu deren Darstellung die Musik eben in ihren rhythmischen und dynamischen Ausdruckselementen geeignete Mittel besitzt. Da sich jedoch die Nachahmungsfähigkeit der Musik nur auf dieses formelle Bewegungselement erstreckt, so wird die Nachahmung nur dann verständlich sein, wenn zugleich der innere Anlafs der seelischen Bewegung, der sich, als begrifflich, dem Ausdrucksvermögen der Musik entzieht, durch Worte oder mimische Darstellung dem Hörer vermittelt wird. Also in der Gesangsmusik, in der Oper, aber auch im Melodram, ja sogar in der mit Musik begleiteten Pantomime haben die Töne die Fähigkeit bestimmter Deutbarkeit, indem sie vom Hörer zu dem gleichzeitig erfafsten Begriffsinhalt der Worte oder zu dem gleichzeitig erschauten dramatischen Vorgang in Beziehung ge-

bracht und, im günstigen Falle, als zu ihm passend, ihm durch ihre Rhythmik oder Dynamik oder Harmonik und dergleichen entsprechend erkannt werden. Mehr besagt aber jene Deutbarkeit der Töne nicht, und es ist ebenso zweifellos, dafs eine bestimmte Musik in dem angegebenen Sinne verschiedener Deutung fähig ist, als dafs die etwa vom Komponisten beabsichtigte Deutung ohne die Mitwirkung gesungener oder gesprochener Worte oder mimischer Vorgänge nie mit Sicherheit erkannt werden würde. Diese Bundesgenossenschaft der Töne mit den Worten oder der sichtbaren Darstellung gestattet nun aber ferner sogar, solche Dinge, Zustände, Vorgänge mit Musik zu begleiten, die zu der oben angeführten zweiten Klasse gehören, die jeglichen Berührungspunktes mit musikalischer Ausdrucksweise entbehren. Es kommt dabei nur darauf an, dafs der Komponist mit der Gesamthaltung seiner Musik dem allgemeinen Charakter des zu begleitenden Vorganges nicht geradezu ins Gesicht schlage, indem er etwa zu einer scherzhaft-geistreichen Unterhaltung choralartige Harmonien ertönen lasse oder eine Abscheu einflöfsende Handlung mit schön geschwungenen, eindringlichen Melodien in Verbindung bringe. Die Macht der begrifflichen oder sichtbaren Darstellungsmittel wird sich auf den Hörer oder Zuschauer stets so wirksam erweisen, dafs er, falls der Komponist nur Fehlgriffe, wie die angegebenen, vermeidet, den Mangel positiver Beziehungen der Musik zu ihrem Texte übersehen und vermeinen wird, sie stelle wirklich die inhaltlichen Vorgänge auch von ihrer Seite zutreffend und jedem verständlich dar. Nur auf dieser umfassendern Verwendbarkeit der Musik beruht die Möglichkeit der Oper, da ein dramatischer Text unmöglich so geartet sein kann, dafs er die Vereinigung mit der Musik durchgängig und ausnahmslos herausforderte.

Man könnte sonach und mufs sogar jede mit andern, auf begrifflicher Darstellung beruhenden, Künsten in Verbindung gebrachte Musik »Programmmusik« nennen, insofern der Kompo-

nist hier zugleich mit seiner spezifisch musikalischen Arbeit noch die Aufgabe zu lösen hat, die dem darzustellenden Vorgang etwa innewohnenden Beziehungen zur Musik aufzufinden und in seiner Komposition zum Ausdruck zu bringen. In dieser Bedeutung hat der Begriff »Programmmusik« seinen guten Sinn und seine volle Berechtigung. Das ist aber nicht der Sprachgebrauch des Wortes, und in diesem Sinne hätte es zu Kontroversen niemals Veranlassung geben können. Man versteht vielmehr unter Programmmusik diejenige reine Instrumentalmusik, die, den Standpunkt des Musikalisch-Kunstmäfsigen verlassend, es unternimmt, ohne Hinzuziehung gesungenen oder gesprochenen Textes und ohne Verbindung mit sichtbarer Aktion lediglich an der Hand eines aufserhalb des Kunstwerkes zu Grunde gelegten Programms äufsere oder seelische Zustände oder Vorgänge zur Darstellung zu bringen.

Zwei Fragen sind es, die sich uns bei diesem Sachverhalt sogleich aufdrängen: 1. Kann überhaupt unter den angegebenen Umständen ein organisch-musikalisches Kunstwerk zu stande kommen? 2. Kann eine so entstandene Komposition, falls man sie dessenungeachtet als existenzberechtigt anerkennen wollte, einen höhern Kunstwert für sich in Anspruch nehmen?

Wir werden beide Fragen zu verneinen haben.

Es ist wohl eine keines Nachweises bedürftige Forderung, dafs ein selbständiges Instrumentalstück, mag es geformt sein, wie es wolle, in seinem Aufbau lediglich den Gesetzen musikalischer Formbildung zu folgen habe. Melodieführung, Harmonik, kontrapunktische Behandlung, thematische Arbeit, Abwägung der Längenverhältnisse der kleinern und gröfsern Teile des Ganzen, rhythmische Einheit, Tonalität und Einheit des Tempos und was man noch sonst zu den Gesichtspunkten rechnen könnte, unter deren beständiger bewufster oder unbewufster Beobachtung man sich den Komponisten als schaffend vorzustellen hat: alles dies unterliegt dem Zwange einer musikalischen

Logik, die sich zwar nicht auf die Bestimmtheit der begrifflichen zuspitzen läfst, deren Verletzung aber das musikalische Gefühl in ähnlicher Weise empfindlich beleidigt. Das wohltuende, erhebende, beglückende Gefühl, das wir nach dem Anhören einer klassischen Tondichtung, wie z. B. einer Beethovenschen Sinfonie, empfinden, worauf anders ist es zurückzuführen, als auf das Durchschauen des wundervollen, einem herrlichen harmonischen Menschencharakter vergleichbaren Organismus, zu dem die schönen, eigenartigen und prägnanten Motive und Melodien von der Hand des Meisters verwoben worden sind? Man mifsverstehe uns aber nicht dahin, als ob wir eitel Harmonie und Wohlklang als die Forderung oberster Kunstgesetze aufstellen wollten. Mögen im einzelnen immerhin schrille Dissonanzen, scharfe Ecken sich geltend machen, mögen sich unerwartete Störungen und Hemmnisse einstellen, die den glatten Verlauf des Ganzen vorübergehend beeinträchtigen und in Frage zu stellen scheinen, wofern nur jede Einzelheit im Lichte des Ganzen verständlich erscheint und Harmonisches und Disharmonisches, sich gegenseitig fordernd und ergänzend, zum wohlabgetönten Gesamtbilde zusammenfliefst. Auch im Charakter eines Menschen, mag er im ganzen sich noch so harmonisch darstellen, gibt es Gegensätze und Ecken, gibt es die Fehler seiner Tugenden; auch der Verlauf eines Menschenlebens, mag es im ganzen noch so glatt und ruhig dahinzufliefsen scheinen, ist zeitweise widrigen Schicksalen ausgesetzt; aber weit entfernt, dafs diese Gegensätze und Schicksale die Einheit des Gesamtbildes trübten, scheinen sie vielmehr geradezu notwendig zu sein, um die Harmonie des Organismus, als aus der Überwindung gegensätzlicher Elemente hervorgegangen, ergänzend zu vollenden.

Es war notwendig, die formale und ideelle Einheitlichkeit, die musikalisch-logische Entwicklung einer Tondichtung in ihrer Bedeutung als Grundbedingungen des künstlerischen Genusses zu kennzeichnen, um nun die Wahrnehmung, dafs die Programm-

musik jener Eigenschaften notwendig ermangeln müsse, ins richtige Licht zu setzen. Werfen wir zuvor einen Blick auf die Verbindungsformen der Musik mit andern Künsten, so stellen sich zwar auch hier die Gesetze des künstlerischen Aufbaues nicht als rein musikalische dar, sondern zeigen sich beeinflufst von dem Inhalt der textlichen Unterlage oder des (vielleicht sogar nur mimisch dargestellten) dramatischen Vorgangs. Das Zustandekommen derartiger Verbindungsformen beruht daher auf einem gegenseitigen Nachgeben, einer beiderseitigen Opferbereitschaft der zu verbindenden Künste, denen es nur in seltenern, besonders günstig liegenden Fällen ermöglicht wird, gleichzeitig die volle ihnen mögliche Wirksamkeit an den Tag zu legen. Den klarsten Beweis hierfür liefert die Geschichte der Oper, in deren ununterbrochenem Kampfe zwischen dem einseitig dramatischen und dem einseitig musikalischen Prinzip der Haupthebel ihrer Entwicklung erkannt werden mufs. Hierin liegt auch der Grund, weshalb ich diesen gemischten Formen in der Stufenleiter der Kunstgattungen nicht den gleich hohen, geschweige denn einen höhern Rang zuerkannt wissen möchte, als den aus dem reinen, durch nichts beeinträchtigten Wirken einer einzigen Kunst hervorgegangenen.

Worin besteht nun aber das für unsere Betrachtung ausschlaggebende Unterscheidungsmoment zwischen diesen Verbindungsformen und der eigentlichen Programmmusik? Darin, dafs bei jenen der aufsermusikalische Faktor, der auf die Formgestaltung des Kunstwerks notwendigen Einflufs gewinnen mufste, innerhalb des Kunstwerks selber gelegen ist und in innigster Durchdringung mit dem musikalischen Element vom Hörer aufgefafst und genossen wird, während er bei der Programmmusik aufserhalb des Rahmens des Kunstwerks stehen bleibt und bei dessen Aufnahme vom Hörer absichtlich herbeigezogen ûnd mit der dargebotenen Musik in Beziehung gesetzt werden mufs. Welcher Unterschied sowohl in den Grundlagen des Kunstwerks

selber wie in den Bedingungen der geniefsenden Aufnahme von seiten des Hörers! Dort ein Organismus, wenn auch kein rein musikalischer, so doch ein musikalisch-poetischer oder musikalisch-dramatischer, der, in seinem Gefüge auf sich selbst beruhend und keinerlei Ergänzung von aufsen bedürfend, sich auch dem Verständnisse willig erschliefst; hier etwas an sich schlechthin Unfafsbares, das weder auf musikalisch-gesetzmäfsigem Wege noch unter selbsttätiger Beihülfe eines andern künstlerischen Faktors zu stande gekommen ist, dem vielmehr die Verständlichkeit erst von aufsen appliziert werden mufs!

Durch den beständigen Hinblick auf ein von vornherein festgelegtes Programm begibt sich der Komponist der Möglichkeit musikalisch-logischer Gestaltung. Die musikalische Sprache und Ausdrucksweise, in ihren letzten Gründen auf akustischen Phänomenen und ästhetischen Grundgesetzen beruhend, hat im Wege jahrhundertelanger Entwicklung, Weiterbildung und Vertiefung einen Reichtum und eine Vielseitigkeit an Formen, aber auch eine Bestimmtheit und Gesetzmäfsigkeit erlangt, gegen die sich aufzulehnen törichtes Beginnen wäre. Und wie die Wortsprache es nicht zuläfst, dafs ihr Gewalt angetan werde, so rächt sich auch jede Vergewaltigung der musikalischen Ausdrucks- und Formgesetze durch den Verlust der spezifisch musikalischen Wirkung. Eine solche Vergewaltigung ist es aber, wenn, wie es in der Programmmusik geschieht, die ihrer eigensten Natur entspringenden Strebungen der Musik unterbunden werden und sie in das Prokrustesbett eines im voraus bestimmten Programms eingespannt wird, dessen begrifflich zusammenhängender Entwicklung auf musikalisch-logischem Wege beizukommen ihr auf immer und ewig versagt bleiben mufs. Bei zwei so disparaten Elementen, wie die Musik und das ihr untergeschobene Programm es sind, kann von einem Aufgehen des einen in dem andern keine Rede sein. Entweder die Musik bestrebt sich, soweit es ihr möglich ist, eines engsten Anschlusses an das Programm,

verleugnet aber damit die Gesetze der musikalischen Kunstmäſsigkeit, mit denen in Übereinstimmung zu bleiben sie durch die Eingriffe des Programms auf Schritt und Tritt behindert wird, oder sie entwickelt sich in der ihrer Natur entsprechenden musikalisch-logischen Weise, setzt sich aber dadurch in notwendigen Widerspruch mit den Einzelheiten des Programms, deren begrifflicher Zusammenhang ja an sich mit Musik nichts zu schaffen hat. Die Folge des ersten Verfahrens — und auf ihm beruht ja die eigentliche Programmmusik — ist, dem Begriff eines musikalischen Kunstwerks gegenüber, eine Reihe von Negationen: thematische Zerfahrenheit, Verhinderung des musikalischen Sichauslebens der angeschlagenen Motive, Mangel an Tonalität, Vereitlung einheitlicher Gesamtwirkung. In der Tat stehen wir einem Gebilde der Programmmusik gegenüber wie einem unlösbaren Rätsel, dessen Auflösung deshalb in dem Programm gleich mitgegeben wird. Was soll die plötzliche Generalpause? Was besagt die kurze Solophrase der Oboe? Das lange Rezitativ des Violoncells? Was bedeuten die unvermittelt aufeinanderplatzenden dynamischen Gegensätze? So fragt der verblüffte Hörer, und wohl ihm, wenn es ihm gelingt, aus den Angaben des Programms überzeugende Antworten auf seine Fragen zu gewinnen. Dann stellt sich, namentlich für den weniger musikalischen Hörer, eine Art von Vergnügen ein, das darin besteht, die Stellen im gedruckten Programm in demselben Augenblicke zu erhaschen, wo die Musik darauf anspielt oder darauf anzuspielen vorgibt.

Ein billiges Vergnügen, in der Tat. Daſs dabei die kuriosesten Irrtümer unterlaufen können, indem gelegentlich der in die Lektüre des Programms allzusehr vertiefte Hörer, von der inzwischen unvermerkt weitergeeilten Musik überholt, im besten Glauben ganz verkehrte Stellen miteinander in Beziehung bringt, bis er plötzlich durch einen frappanten Mangel an Übereinstimmung leider zu spät über seinen Irrtum belehrt wird, sei

nur nebenbei bemerkt. Selbst ein vorheriges Memorieren des Programms würde keine grundsätzliche Änderung in dieser Art des Kunstgenusses herbeiführen, der sich eben nur in einem fortgesetzten Vergleichen gefällt und darüber des nur aus der Auffassung organisch-musikalischen Werdens entspringenden Gesamteindrucks verlustig geht. Aber von einer solchen organisch-musikalischen Entwicklung kann ja, wie wir sahen, bei der Programmmusik überhaupt nicht die Rede sein, und so stellt sich in der Tat der Zweck dieser Kunstgattung als ein unkünstlerischer rein äufserlicher dar, als ein — billiges Vergnügen. Und da es an Freunden eines solchen nie fehlen wird, so wird auch die Programmmusik immer ihr Publikum haben, wie sie es immer gehabt hat, seitdem die Instrumentalmusik besteht. Denn man glaube nur nicht, dafs diese Kunstrichtung neuern Datums sei und wohl gar, wie behauptet worden ist, als die historische Weiterentwicklung der klassischen Epoche der Instrumentalmusik zu gelten habe. Die naheliegende Annahme, dafs die Ausbildung der instrumentalen Kunst öfter vorübergehend in diese Richtung hineingeleitet haben müsse, findet in den Programm-Klavierstücken eines Froberger im 17. Jahrhundert, in den pièces de clavecin eines Couperin, den biblischen Sonaten eines Joh. Kuhnau aus der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in den zahlreichen, zu Anfang unseres Jahrhunderts beliebten Schlachtmusiken, zu denen sogar ein Beethoven, wenn auch nicht aus eigenem Antriebe, durch seinen »Sieg Wellingtons« beigesteuert hat, eine genügende Bestätigung. Der relativ niedrige Stand der instrumentalen Ausdrucksmittel verhinderte jedoch damals, dafs diese Richtung ein Übergewicht über die absolute Instrumentalmusik gewann, wie sie es heute alles Ernstes anzustreben scheint. Die hauptsächlich durch Berlioz und R. Wagner in ihren Mitteln immer mehr bereicherte und verfeinerte Orchestersprache, die immer raffinierter gestaltete Harmonik und Rhythmik unserer Zeit gestatten, ja fordern geradezu heraus, sich in der

Nachahmung äufserer Vorgänge durch Töne Aufgaben zu stellen, an die früher nicht gedacht werden konnte. Wenn dadurch das erneuerte intensivere Sichbefassen mit Programmmusik in unsern Tagen sich auf natürliche Weise erklärt, so wird andererseits gerade das einseitige Verfolgen dieser Richtung die Erkenntnis ihrer musikalischen Unnatur nur zu beschleunigen geeignet sein.

Müssen wir nach all dem Gesagten der Programmmusik die Eigenschaften des organisch-musikalischen Kunstwerks absprechen, so ergibt sich hieraus von selbst auch die Verneinung der zweiten der oben gestellten Fragen. Der Kunstwert eines Erzeugnisses der Instrumentalmusik kann doch nur danach bemessen werden, in welchem Grade es dem Komponisten gelungen ist, durch Erfindung selbständig musikalisch wertvoller Motive und durch Darlegung und Erschöpfung ihres gesamten musikalischen Ausdrucksgehaltes und Beziehungsreichtums auf musikalisch-logischem Wege einen auf sich selbst beruhenden und aus sich selbst verständlichen künstlerischen Organismus hervorzubringen. In dem Mafse und in der bestimmten Sonderart, wie diesen Anforderungen im Kunstwerk entsprochen worden ist, beruht dessen Wirkung auf das Gemüts- und Seelenleben des Hörers, wie sehr sich diese auch, je nach der Individualität des letztern, in verschiedener Weise äufsern und bei dem einen beispielsweise lebhaftere Gefühlserregungen, bei dem andern sogar bestimmte, fafsbare Vorstellungen im Gefolge haben wird. Sobald aber der Komponist diesen spezifisch musikalischen Standpunkt verläfst und die Direktive seines Schaffens von aufserhalb herholt, so mag er nach einzelnen Seiten der Technik hin Erstaunliches leisten, den Pulsschlag echten musikalischen Lebens wird man in seinem Werke vergeblich suchen und auf eine diesem entsprechende Wirkung auf Seele und Gemüt notwendig verzichten müssen. Ja, je mehr sich ein Komponist in der Nachahmung seinem Vorbilde nähert, je mehr es ihm gelingt, eine, ich möchte sagen, photographische Treue in dessen Nachbildung

zu erreichen, desto mehr verläfst er den Boden reiner, hoher Kunst und sinkt auf ein Niveau hinab, das man wohl am besten mit dem, dem Gebiete der bildenden Künste entlehnten Ausdruck Kunsthandwerk bezeichnen könnte.

Der scheinbar stichhaltigste Grund, der für die Berechtigung der Programmmusik von ihren Verfechtern ins Feld geführt zu werden pflegt, ist die Tatsache, dafs die gröfsten Meister der Instrumentalmusik, dafs ein Beethoven, Mendelssohn, Schumann, ja auch Richard Wagner (in seiner Faust-Ouvertüre) ihr in zahlreichen Werken ihre Sanktion erteilt hätten. Bemerkt man denn aber nicht den grundsätzlichen Unterschied zwischen den hierher zu zählenden Werken dieser Meister und denen der eigentlichen, von uns so genannten, Programmmusik? Ist denn die Eroica wirklich Programmmusik? Sind es die Egmont-Ouvertüre, die Pastoralsinfonie, die Hebriden-Ouvertüre, die »Kinderszenen« von Schumann, die Faust-Ouvertüre Wagners? Ja und nein. Ja, insofern sie eingestandenermafsen bestimmte, musikalisch darstellbare Grundcharaktere zu künstlerischer Anschauung bringen wollen, nein, insofern sie ihre Absicht lediglich mit den durch die Natur ihrer Kunst an die Hand gegebenen Mitteln erreichen und sich in dieser Beziehung als mit andern Instrumentalstücken, denen keine bestimmten Überschriften beigegeben sind, auf Einem Boden stehend darstellen. Wie vielen der letztern könnte man durch zutreffende Titelbezeichnungen in den Augen vieler ein erhöhtes Interesse und eine tiefere Bedeutung verleihen! Und wiederum — bedürfen denn die vorhin genannten Meisterwerke wirklich der in ihren Überschriften gegebenen Hinweise, um ihrer individuellen Wirkung auf den musikalischen Hörer sicher zu sein? Mit nichten. So interessant uns jene Hinweise auch sind, indem sie uns von den Anregungen Kunde geben, denen die zugehörigen Kunstwerke ihre Entstehung verdanken, und als so kräftige Hülfsmittel des Verständnisses sie sich auch für viele erweisen werden, denen die Mittel rein musikalischer Auffassung

nicht in hinreichendem Maſse zu Gebote stehen — notwendig und unentbehrlich für das Verständnis sind sie keineswegs, und jeder Versuch, sie in detaillierender Weise weiter auszudeuten und mit den Kompositionen in fortlaufende Parallele zu setzen, führt zu Willkürlichkeiten, die nur dazu angetan sind, der unermeſslichen Perspektive des musikalischen Ausdrucks unerwünschte Schranken zu ziehen.

Ein instrumentales Kunstwerk — und hiermit gelangen wir zu unserer oben aufgestellten These zurück — soll vor und über allem echte und rechte Musik enthalten. Ist diese Musik so geartet, daſs sie gleichzeitig als das Korrelat einer allgemein geistigen Idee erscheinen kann oder sollte sie, was nicht undenkbar ist, geeignet sein, zu einem auſsermusikalischen Vorgang — im groſsen und ganzen — in Beziehung gesetzt zu werden, so ist dagegen nichts zu erinnern, da eine Erhöhung oder Verringerung ihres Wertes daraus nicht abgeleitet werden kann. Aber eine Musik, die grundsätzlich die Normen ihrer Gestaltung, im groſsen und im einzelnsten, auſsermusikalischen Rücksichten anbequemt und damit den ihr von ihrer eigenen Natur zudiktierten Gesetzen den Absagebrief schreibt, kann nicht mehr den Anspruch auf eine höhere künstlerische Bedeutung erheben, geschweige denn als der Zielpunkt der gesamten vorausgegangenen Kunstentwicklung betrachtet werden.

Über den Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das Klavierspiel.

(1901.)

Seit langer Zeit mehren sich die Klagen über das »erschreckende« Überhandnehmen des Klavierspiels. Ihnen die Berechtigung zu bestreiten, würde vergebliches Bemühen sein. Und doch — hat die allmählich immer mehr zunehmende Bevorzugung des Klaviers unter den Musikinstrumenten nicht ihre natürlichen Gründe? Steht den gewichtigen und offenkundigen Mängeln des Klaviers, den übrigen Instrumenten gegenüber, nicht eine Reihe von Vorzügen gegenüber, die zwar jene Mängel nicht aus der Welt schaffen, aber eine ganz andersartige Überlegenheit des Klaviers über alle existierenden Instrumente begründen? Ja sogar mit dem fundamentalen Mangel des Klaviers, der bekanntlich darin besteht, dafs es einen Ton nicht in gleicher Stärke auszuhalten, geschweige denn anschwellen zu lassen vermag, ist es tatsächlich nicht so schlimm bestellt, wie es, theoretisch betrachtet, den Anschein hat. Für einen einzelnen, länger andauernden Ton freilich ist jener Mangel auf keine Weise zu vertuschen; treten jedoch mehrere Töne zu einer in gleicher Stärke oder gar crescendo zu spielenden Reihe zusammen, so wird bei mäfsig bewegtem oder gar schnellem Tempo jedes unbefangene Ohr die Reihe so verstehen, wie sie vom Komponisten gemeint ist, ohne dafs ihm auch nur im geringsten das faktische Diminuendo der einzelnen Töne zum Bewufstsein käme. Man höre z. B. eine Chopinsche Kantilene von einem mit vollendetem Anschlage

begabten Spieler auf einem tadellosen modernen Flügel vorgetragen und man wird nicht zu viel behaupten, wenn man hier geradezu von einem Singen des Klaviertons spricht. Und erst im polyphonen Satze, wo der Charakter und der Eindruck eines Tones nicht nur von seinen elementaren Eigenschaften, sondern wesentlich mit von seiner melodischen, rhythmischen und harmonischen Stellung, von den unter- oder übergelegten Stimmen der Begleitung, von seiner kontrapunktischen Bedeutung u. dergl. abhängt, da wird das ästhetische Interesse des Hörers nach so verschiedenen Seiten in Anspruch genommen, dafs jener Mangel, soweit er überhaupt Gelegenheit hat, hervorzutreten, der Beeinträchtigung des ästhetischen Gesamteindrucks gegenüber mehr oder weniger machtlos bleibt. Überhaupt ist zu bedenken, dafs der Klavierstil, wie er sich dank der Gesamtarbeit der grofsen Meister des Instrumentes allmählich entwickelt hat, wie den Vorzügen, so auch den Mängeln des Klaviers selbstverständlich Rechnung trägt, und dafs diese daher nur dann störend hervortreten, wenn dem Klavier Aufgaben zugemutet werden, die seiner Natur widersprechen. Das ist aber mutatis mutandis auch bei allen übrigen Instrumenten der Fall. Was hiergegen die eigentümliche Überlegenheit des Klaviers begründet, ist seine Universalität, vermöge deren es nicht nur selbst allen Kunstformen zugänglich, sondern auch für die zunächst für einen anderen Ausführungsapparat geschaffenen Kunstwerke einen mehr oder weniger nahekommenden Ersatz mit seinen Mitteln zu leisten im stande ist. Also nicht nur die imposante Originalliteratur für das Klavier, mit der weder an Umfang, noch an Bedeutung irgend eine andere verglichen werden kann, sondern auch die endlose Fülle der Klavierübertragungen und nicht zuletzt endlich auch die Unentbehrlichkeit des Klaviers als begleitenden Instrumentes erklären zur Genüge seine weite und immer noch wachsende Verbreitung und Beliebtheit.

Die eingangs erwähnten Klagen richten sich auch wohl,

genauer betrachtet, weniger gegen das Zuviel des Klavierspielens an sich, als gegen das zu viele mittelmäfsige, ungenügende und schlechte Klavierspiel. Diesem den Boden zu untergraben, dürfte der nächste Punkt sein, wo der Hebel anzusetzen ist, um möglicherweise eine Besserung der Zustände herbeizuführen. Wer trägt nun aber — so mufs man fragen — die Schuld an den vorhandenen Mifsständen und wer oder welche Verhältnisse sind dafür verantwortlich zu machen? In erster Linie, unseres Erachtens, der Umstand, dafs auf die Begabung des zur Erlernung des Klavierspiels Bestimmten im allgemeinen zu wenig Gewicht gelegt wird. Heutzutage glaubt jeder die Befähigung zum Klavierspielen in sich zu tragen. Kommt es doch nicht selten vor, dafs der Unverstand der Eltern die Kinder sogar gegen ihren Willen zum Klavierunterricht anhält, während man doch gerade in der Abneigung dagegen das wenn auch unbewufste Gefühl ungenügenden oder gänzlich mangelnden Talentes erkennen sollte. Wenn es — wozu vorderhand nicht die mindeste Aussicht ist — einmal dahin kommen sollte, dafs nur die Begabung für den Beginn oder wenigstens für den weiteren Verfolg des Klavierunterrichts ausschlaggebend wäre, dann würden auch die Klagen über die »Landplage«, als die sich das Klavierspiel heute vielfach darstellt, verstummen müssen; es würde eben weniger, aber besser gespielt werden. In zweiter Linie ist nun aber, ganz abgesehen von dem grassierenden Unterrichtspfuschertum, auch die übliche Methode des Klavierunterrichts — soweit nicht der umfassende Lehrgang wirklicher musikalischer Hochschulen in Betracht kommt — für die angegebenen Verhältnisse mit zur Verantwortung zu ziehen. Die allgemein gebräuchliche Beschränkung auf den Spielunterricht ist eben nicht hinreichend zur Erzielung wirklich kunstgemäfser Resultate. Und wenn es auch selbstverständlich nicht jedem des Klavierspiels Beflissenen beschieden sein kann, die letzte Vollendung in Anschlag, Technik und künstlerischem Gestaltungsvermögen zu er-

reichen, so ist doch der Anspruch an die Unterrichtsmethode nicht von der Hand zu weisen, dafs sie dem Kunstjünger wenigstens die Mittel an die Hand geben müsse, das, was er spielt, d. h. wozu ihn seine allgemeine Anlage und seine Technik berechtigen, dem Sinne der Komposition und den Absichten des Tondichters gemäfs zur Darstellung zu bringen. Zur Erreichung dieses Zieles bedürfte es aber einer durch grundsätzliche Hinzuziehung der Harmonie- und Formenlehre wesentlich verbreiterten Grundlage der Ausbildung. Es müfste dem Kunstjünger zur innersten Überzeugung gebracht werden, dafs das Klavierspiel nicht nur Fingerbewegen ist und dafs mit dem korrekten Übertragen der Noten in die Tasten die gestellte Aufgabe noch lange nicht gelöst ist. Er mufs sich davon durchdringen, dafs das musikalische Kunstwerk ein geistiger Organismus ist, der im grofsen, wie in seinen kleinsten Teilen, durch ähnliche Gesetze der Logik zusammengehalten wird, wie ein Kunstwerk der Sprache, und dafs mit der Aufdeckung und Verständlichmachung dieses Zusammenhangs und der darauf beruhenden unverfälschten Übermittelung des Inhalts an den Hörer die Lösung der künstlerischen Aufgabe erst vollendet wird. Wie notwendig, ja unentbehrlich sich hierzu der Besitz theoretischer Kenntnisse erweist, das soll im folgenden einer, wenn auch nicht erschöpfenden, Untersuchung unterzogen werden.

Schon das Studium der technischen Übungen wird sich für die mit der allgemeinen Musiklehre und der Harmonielehre Vertrauten weit umfangreicher und förderlicher gestalten lassen, als für die hierin gänzlich Unbewanderten. Dafs es eine alles umfassende und erschöpfende, für die Bedürfnisse jedes Schülers ausreichende Klavierschule nicht geben kann, liegt auf der Hand. Zwar ist das, was ein jeder zu erlernen hat, um eine sichere Grundlage für spätere künstlerische Leistungen zu gewinnen, so klar und fest umgrenzt, dafs hierüber kaum ein Zweifel platzgreifen kann. Und doch kann sogar in Bezug auf

diese unerläſslichen Vorstudien eine einzelne Klavierschule die von ihr vorgezeichneten Wege und Richtungen des Studiums mit dem Schüler nicht vollständig und bis zu Ende begehen und sieht sich schon hier auf dessen selbständig ergänzende Mitarbeit angewiesen. Über diese allgemeinen Grundlagen hinaus sind aber die individuellen Bedürfnisse der einzelnen Schüler je nach ihrer körperlichen und geistigen Beanlagung so verschieden, daſs ein Unterrichtswerk nach dieser Richtung nur andeutungsweise vorgehen kann und den weiteren Ausbau und die Anpassung des allgemeinen Lehrgangs an die Individualität des Schülers diesem selbst oder seinem Lehrer anheimstellen muſs. Hier macht sich nun schon die Kenntnis der Elementarmusiklehre förderlich geltend, indem der Schüler, der über den Bau der Dur- und Molltonleitern im klaren ist, ohne Mühe die so nützlichen Transpositionen seiner Fünffingerübungen in andere Tonarten wird vornehmen können. Indem er ferner unter diesen Transpositionen diejenigen bevorzugt, die vermöge bestimmter Gruppierungen der Unter- und Obertasten einzelnen Fingern besonders erschwerte Aufgaben stellen, wird er allen möglichen, für seine Individualität hervortretenden Sonderzwecken in geeigneter Weise Rechnung tragen können. Auch zur sicheren Einübung sonstiger schwierig auszuführender Tongruppierungen, wie sie in der Klavierliteratur so häufig auftauchen, erweist sich die Transposition — namentlich in die Tonart völlig entgegengesetzter Tastenlage, wie von B nach H, von E nach Es u. dergl. — als eines der zweckdienlichsten Mittel. Der technisch weiter vorgerückte Spieler bedarf der Kenntnis der Harmonielehre zur Konstruktion der sogenannten zusammenhängenden Akkordübungen, die darin bestehen, daſs von einem und demselben Tone aus sämtliche Akkordtypen in Dur und Moll aufgesucht und in zusammenhängender Weise nacheinander gespielt werden. Eine weitere Komplizierung dieser Übungen, sowie auch schon der einfachen Arpeggien, ergibt sich durch

gelegentliche Hinzufügung unharmonischer Nebentöne, wie Durchgangstöne, Wechselnoten, Vorhaltstöne. Auch der Aufstellung und folgerichtigen Durchführung dieser wichtigen Übungen, die von den meisten technischen Unterrichtswerken entweder ganz ausgelassen oder nur im Vorbeigehen gestreift werden, wird sich nur der gewachsen zeigen, der über die Natur, die Stellung und den Gebrauch der unharmonischen Nebentöne gründlich unterrichtet ist. Sehr häufig — besonders bei Chopin — finden sich längere Passagen, denen die Tonleiter mit irgend einer stets wiederkehrenden Veränderung (Auslassung eines Tones, Hinzufügung einer Durchgangs- oder Wechselnote u. dergl.) zu Grunde liegt, andere, die durch mehrfaches Übereinanderbauen eines kurzen gebrochenen Akkordes in Verbindung mit einem unharmonischen Nebentone zustande gekommen sind. Nur das theoretische Verständnis derartiger Passagenbildungen, im besonderen das Auffinden der ihnen zu Grunde liegenden Einheitsgruppen, wird den Spieler in der Aufsuchung des geeignetsten Fingersatzes auf die richtige Fährte bringen und ihn dadurch der Schwierigkeit schneller Herr werden lassen.

Sehen wir also schon die Herrschaft über die technischen Grundlagen des Klavierspiels in bestimmt nachweisbarer Abhängigkeit von dem Besitze theoretischer Kenntnisse, so wird deren Nutzen und deren Unentbehrlichkeit noch schlagender hervortreten, wenn wir das Gebiet des Vortrags, der Erfassung und Bewältigung der durch Klavierstücke höherer Gattung gestellten geistigen Aufgaben, betreten.

Eines der wichtigsten Erfordernisse für den Klavierspieler ist die klare Erkenntnis und Auseinanderhaltung der konsonanten und dissonanten Elemente eines Tonstücks, sofern in deren Fluctuationen der charakteristische Inhalt der Komposition auf dem Grunde des individuellen motivischen Materials hauptsächlich beruht. Dafs die Dissonanzen, als frei vom Komponisten

gewählte Elemente des Ausdrucks, einer mehr oder weniger auffallenden Hervorhebung bedürfen, während die ihnen nachfolgenden auflösenden Konsonanzen, als selbstverständlich, in den Schatten unauffälligerer Tongebung zurückzutreten haben, leuchtet eigentlich von selbst ein, gehört aber demungeachtet zu den Vorschriften, deren häufige Nichtbeachtung oder nicht genügende Beachtung seitens der Schüler eine jedem Lehrer bekannte Erscheinung bildet. Mit einer mechanischen Befolgung der Regel ist es freilich nicht getan, und es mufs die Bedeutung und Stellung einer Dissonanz im ganzen Gefüge des Tonsatzes aufs sorgfältigste erwogen werden, um in der Zumessung des ihr gebührenden Grades der Hervorhebung keinen Fehlgriff zu begehen. Dafs eine Dissonanz häufig auch unbetont bleiben kann und mufs — z. B. wenn sie als durchgehende auf dem leichten Taktteil eintritt — ja, dafs das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz sich unter Umständen geradezu umkehren kann und die vernehmlichere Hervorkehrung dementsprechend der ersteren zugewandt werden mufs, sei nur nebenbei bemerkt und aus alledem nun zu ersehen, dafs nur ein angeborenes feines musikalisches Gefühl oder, in Ermangelung dessen, eine genaue theoretische Einsicht, am besten beides im Verein, den musikalischen Inhalt zu seinem Sinne entsprechendem tönenden Leben erwecken kann. Eine umfassende Kenntnis aller dissonanten Bildungen nebst den ihnen zukommenden Auflösungen und möglichen Trugfortschreitungen wird namentlich auch das schnelle Notenlesen erleichtern und sich somit als eine kräftige Stütze des Vomblattspiels erweisen.

Die Mittel der Hervorhebung einzelner Töne oder Akkorde sind im wesentlichen doppelter Natur, indem sowohl ihre Tonstärke wie ihre Zeitdauer einen kleinen, nicht weiter mefsbaren Zusatz erhalten kann, durch den das ihnen zugedachte Übergewicht dem Hörer vernehmlich gemacht wird. Beide Mittel — der dynamische und der agogische Akzent (um einen

von H. Riemann in die Kunstsprache eingeführten Ausdruck zu gebrauchen) — finden, sowohl jedes für sich, als auch in ihrer besonders wirksamen Vereinigung, häufige Verwendung, ja, ein von musikalischem Verständnis durchdrungener Spieler bedient sich ihrer auf Schritt und Tritt, um seinem Vortrage Wahrheit und Leben zu verleihen. So wird — um einige wichtige Beispiele herauszugreifen — die schärfere Hervorhebung der Bässe bei modulierenden Stellen ein praktisches Gebot, um die Richtung und den Verlauf der Modulation dem Hörer zu klarerem Bewufstsein zu führen, so wird der so häufig beliebte Wechsel von Dur und Moll erst durch prägnante Heraushebung der bezüglichen grofsen und kleinen Terzen in die wünschenswerte klare Beleuchtung gerückt, so werden gewisse einzelne Töne, die der harmonischen Führung einer Stelle eine überraschende oder nach dem Vorangegangenen besonders erwünschte Wendung geben, erst durch eine entsprechende Betonung in dieser ihrer Bestimmung genügend gekennzeichnet. Vorhalte und auf dem schweren Taktteil auftretende Wechselnoten erfordern sowohl eine Betonung wie eine kleine Verlängerung auf Kosten des nachfolgenden Tones, wenn sie ihre Aufgabe, das Interesse von der durch sie vorübergehend verdrängten Konsonanz ab- und sich selbst zuzulenken, erfüllen sollen; überraschende Ausweichungen, Trugschlüsse u. dergl. sind zur Erhöhung der Spannung häufig durch ein poco ritardando vorzubereiten; stark und schnell modulierende Stellen müssen dem Hörer oft in einem wesentlich verbreiterten Tempo vorgeführt werden, wenn nicht seiner Auffassungskraft eine allzugrofse Zumutung gestellt werden soll. In der Erkennung und Beurteilung aller solcher Einzelfälle, denen man in der Klavierliteratur, wie gesagt, auf Schritt und Tritt begegnet, ist der der Harmonielehre kundige Spieler gegen den mit ihr nicht Vertrauten in augenscheinlichem Vorteil, ja, wenn diesem nicht ein untrüglicher musikalischer Instinkt zu Hülfe kommt, ist er überhaupt

nicht im stande, seine Aufgabe selbständig künstlerisch zu lösen. Er wird allenfalls die Noten in korrekter Weise in Töne umsetzen, aber seine Töne reden keine ausdrucks- und eindrucksvolle Sprache, und sein Gesamtvortrag gleicht etwa dem geist- und ausdruckslosen Ableiern einer Dichtung von seiten eines den Inhalt nicht Verstehenden.

Haben wir bisher nur den Vortrag gewisser Einzelstellen in Betracht genommen und dabei die Notwendigkeit der Kenntnis der Harmonielehre für den Spieler nachzuweisen versucht, so wird sich, wenn wir unsern Standpunkt erhöhen und den Vortrag eines Tonstücks im grofsen und ganzen überschauen, weiter zeigen, dafs auch die Kenntnis der Formenlehre zu den notwendigen Voraussetzungen künstlerischen Klavierspiels gehört. Ein Vortrag, der noch so gewissenhaft den vorhin im einzelnen aufgestellten Forderungen Genüge leistete, würde doch die Lösung der künstlerischen Gesamtaufgabe nicht erschöpfen, so lange er nicht zugleich die grofsen Linien der Form berücksichtigte und die einzelnen Teile des formellen Aufbaues mittels deutlicher Sonderung und verschiedenartiger Beleuchtung in ihren neben- und untergeordneten Verhältnissen aufzuzeigen sich bemühte. Nur bei einer solchen, den Einzelheiten wie deren Zusammensetzung zum Ganzen mit gleicher Sorgfalt zugewandten Darstellung kann sich der Spieler der begründeten Hoffnung hingeben, den vom Komponisten beabsichtigten Gesamteindruck des Kunstwerks mit Sicherheit im Hörer hervorzurufen, während ein Mifsgriff in dieser Hinsicht, ja sogar schon die Unterlassung eines für das Ganze notwendigen Vortragselementes jene Absicht des Komponisten zu vereiteln geeignet sein kann.

Das oberste Gebot für die nicht mifsverständliche Übermittelung des Inhalts einer Komposition ist die klare und deutliche Darstellung ihrer thematischen Elemente. Nicht nur bei seinem ersten Auftreten ist dem Thema, in richtiger Erkenntnis seiner motivischen Zeichnung und des ihm zukommenden

Tempo- und Stärkegrades, der ihm innewohnende Ausdruck durch eine sinngemäfse Darstellung zu sichern, auch bei den mannigfachen späteren Wiederauftritten des Themas oder seiner hauptsächlichsten motivischen Bestandteile sind diese in ihrer grundlegenden Bedeutung für den Tonorganismus des ganzen Stückes mit besonderem Nachdruck hervorzuheben und zu kennzeichnen. Diese Forderung macht sich am meisten in den Stücken geltend, denen, wie der einfachen Fuge, nur ein Thema zu Grunde liegt, oder in denen, wie im Rondo, die häufige Wiederkehr eines Hauptthemas in wechselnder Gewandung und Beleuchtung den vornehmlichsten charakteristischen Reiz bildet. Während die Vernehmlichmachung eines Fugenthemas dem Spieler dadurch besondere Schwierigkeiten verursacht, dafs es nicht nur in der Oberstimme, sondern nach und nach auch in jeder der übrigen Stimmen auftritt und damit die mannigfaltigsten dynamischen Kombinationen im Stimmengefüge herbeiführt und zum klanglichen Ausdruck zu bringen zwingt, besteht die Aufgabe im Rondo für den Spieler mehr nur in der reizvollen, meist durch ein vorhergehendes Ritardando oder durch Nüancierung des Anschlags zu bewirkenden Wiedereinführung des Themas. Sind mehrere Themen vorhanden, wie in der Sonate und den so zahlreichen ähnlich angelegten Stücken, so müssen diese, wo sie auch auftreten, ihrem in der Regel gegensätzlichen Charakter entsprechend, auch durch den Vortrag deutlich auseinandergehalten werden. Das erste Thema, zumeist von lebhafter, energischer Führung, verlangt demgemäfs ein kräftiges Anfassen und einen in gleichmäfsig flottem Tempo ununterbrochen dahinfliefsenden Vortrag, während das zweite, gewöhnlich getragenere, gesangsmäfsigere, im Tempo ein wenig zu verbreitern und ausdrucksvoller zu nüancieren ist. Auch der Eintritt des zweiten Themas ist, obwohl es vom Komponisten in der Regel nicht besonders angegeben zu werden pflegt, durch ein kleines Ritardando vorzubereiten. Überhaupt bedarf das Tempo jeder in gröfserer

Form aufgebauten Komposition unbeschadet der ihm im ganzen zu wahrenden Einheitlichkeit, einer unausgesetzten Überwachung von seiten des Spielers bezüglich kleiner aus dem Aufbau der Form sich ergebender Beschleunigungen und Verzögerungen, wenn nicht der Vortrag einer mechanischen Erstarrung anheimfallen soll. So pflegt ein in Sonatenform angelegtes Stück nach der Episode des zweiten Themas wieder eine Entwicklung im aufsteigenden Sinne zu nehmen, um, in der Regel auf dem Wege lebhaften Passagenspiels, einen Gipfelpunkt zu erklimmen, von dem es dann, schnell hinabsteigend, wieder in ein ruhigeres Fahrwasser hinüberleitet. Diesen Werdegang hat der Vortrag dadurch zu unterstützen und zu verdeutlichen, dafs er für die ganze Partie zwischen dem zweiten Thema und dem Höhepunkt ein Zunehmen, vom Höhepunkte an ein Abnehmen des ursprünglichen Zeitmafses eintreten läfst. Der hiermit umschriebene allgemeine Verlauf des Tempos, als eines in längerem Zuge allmählich zunehmenden, dann wieder nachlassenden, schliefst übrigens nicht aus, dafs innerhalb der aufsteigenden Richtung vorübergehend kürzere Stellen von gleichbleibendem oder gar nachlassendem, in der absteigenden Richtung ebenfalls solche von gleichbleibendem oder gar zunehmendem Tempo platzgreifen, die, weit entfernt, die Auffassung des allgemeinen Verlaufs ernstlich zu gefährden, vielmehr erst recht dazu beitragen, demselben Wahrheit und Überzeugungskraft zu verleihen. Dem Zunehmen des Zeitmafses wird sich gern eine Steigerung, dem Abnehmen ein Nachlassen des Stärkegrades gesellen, aber auch dieses beides in dem Sinne, dafs es nicht in jedem Moment kontinuierlich zu sein braucht, sondern vorübergehende Unterbrechungen seiner Kontinuität erleiden darf. In der auf den ersten Teil folgenden Durchführung der Sonatenform bedürfen die thematischen Elemente, die hier in mancherlei Umformungen, andersartigen Kombinationen u. dergl. auftreten, einer besonders scharfen Hervorkehrung, um den Gang des musikalischen Geschehens

zu erläutern und in das Verständnis dės Hörers eingehen zu lassen. Einer der hervorragendsten Angelpunkte der Sonatenform endlich ist der Eintritt der Wiederholung nach der Durchführung, der, mit seltenen Ausnahmen, durch eine merkliche Verzögerung des Zeitmafses vorbereitet werden mufs. Dieses Mittel empfiehlt sich überhaupt als das geeignetste, um die Aufmerksamkeit des Hörers zu spannen und auf das Folgende hinzulenken.

Man sieht aus den gegebenen Andeutungen, dafs nur eine genaue Formenkenntnis den Spieler befähigt, den Inhalt eines gröfseren Tonstücks nach seinem Was und seinem Wie zu deutlichem und schönem Ausdruck zu bringen und damit den Sinn und die Schönheiten der Komposition dem Hörer unverkürzt und unentstellt zu überliefern. Mancherlei vereinzelte Anweisungen, die nicht im Wesen einer bestimmten Form begründet sind, sondern überall ihre Geltung behaupten, könnten hier noch gegeben werden, wie z. B., dafs die Dauer der Fermaten in der Regel keine willkürliche, sondern je nach dem herrschenden Periodenbau auf ihre bestimmte Länge abzuschätzen ist, dafs ein dem Eintritt eines Themas (z. B. in der Fuge) unmittelbar vorhergehender Ton derselben Stimme häufig um ein weniges zu verkürzen ist, um den darauffolgenden Einsatz um so fühlbarer zu machen, dafs nachahmende Stimmen durch auffallendere Tonstärke hervorgehoben werden müssen u. a. Alle diese unerläfslichen Erfordernisse eines sinnvollen und schönen musikalischen Vortrags, die hier nicht zu erschöpfen, sondern zu denen nur anzuregen unsere Absicht war, werden sich nur dem erschliefsen, der dem harmonischen und kontrapunktischen Zusammenhang sowie dem formellen Aufbau eines Stückes mit vollem Verständnis gegenübersteht. Vieles wird in dieser Beziehung ein angeborenes musikalisches Talent unmittelbar zu leisten im stande sein, aber eine wirkliche Sicherheit, sich in der Wahl der Vortragsmittel nicht zu vergreifen, wird nur durch

die bewufste, auf theoretischem Wege gewonnene Einsicht gewährleistet werden.

Noch zweier technischen Ausrüstungsmittel des Klavierspielers möge zum Schlusse gedacht werden, von denen das eine schlechterdings unentbehrlich ist, das andere wenigstens von grofsem Nutzen sein kann, und die beide eine umfassende und eindringende Kenntnis der Harmonielehre zur Voraussetzung haben: ich meine die Kunst des Pedalgebrauchs und die des praktischen Modulierens. So entbehrlich das Pedal in den Kompositionen der vor-Beethovenschen Zeit in den meisten Fällen zu sein pflegt, zu einem so wichtigen und fast unausgesetzt mitwirkenden Faktor des musikalischen Ausdrucks ist es in den Werken Beethovens und der auf ihn folgenden romantischen Schule herangewachsen, so dafs man, wie Hugo Riemann in seiner »Vergleichenden theoretisch-praktischen Klavierschule« treffend bemerkt, heute viel weniger zu lernen hat, wann das Pedal zu gebrauchen, als wann es nicht zu gebrauchen, d. h. rechtzeitig abzustellen ist. Nun heifst zwar die einfache, nicht mifszuverstehende Regel, dafs das Pedal stets nur für die Dauer einer bestimmten Harmonie angewandt werden kann, beim Eintritt einer neuen dagegen gewechselt werden mufs; die Befolgung dieser Regel ist jedoch deshalb nicht so einfach, wie es den Anschein hat, weil die Herrschaft einer Harmonie selten unumschränkt ist, sondern vielfach durch hineinklingende dissonante Nebentöne getrübt und beeinträchtigt wird. Da bedarf es denn eines feinen, an der theoretischen Erkenntnis der Bedeutung jener Dissonanzen genährten Klangsinnes, um zu ermessen, ob ihr Einflufs schwerwiegend genug ist, einen Pedalwechsel zu begründen, oder ob sie als leicht vorübergehende Durchgänge für die Zumessung des Pedalgebrauchs aufser Betracht bleiben können. Ein Spieler, der sein Ohr an den feineren Wirkungen und dem verwickelten Ineinandergreifen harmonischer Verhältnisse geschult hat, wird leicht dahin gelangen, fast unbewufst den Pedal-

gebrauch in sinngemäfser Weise zu regeln und damit seinem Vortrage die nur auf diesem Wege erreichbare Klangreinheit und Klangschönheit zu verleihen. Und was endlich das praktische Modulieren betrifft, so liegt diese, lediglich auf dem Grunde der Harmonielehre erlernbare Kunst zwar aufserhalb des Rahmens eines bestimmten Vortrags, insofern sie nur die harmonische Brücke zwischen zwei nacheinander zu spielenden, in verschiedenen Tonarten stehenden Stücken zu schlagen hat, ist aber doch, eben aus diesem Grunde, wichtig und bedeutungsvoll genug, um von jedem, höhere Ziele anstrebenden Klavierspieler als eines dieser Ziele ernsthaft ins Auge gefafst werden zu müssen.

Allgemeine Musiklehre, Harmonielehre und Formenlehre sind die drei Disziplinen, ohne deren geistigen Besitz (mag er nun durch angeborenes musikalisches Talent bis zu einem gewissen Grade unmittelbar verliehen oder durch theoretisches Studium nach und nach erworben worden sein) kein Klavierspieler zu wahrhaft künstlerischen Leistungen vordringen wird. Möchten die im Vorstehenden gegebenen Anregungen dazu beitragen, dafs diese Überzeugung immer allgemeiner werde: eine in gleichem Mafse zunehmende Veredlung des Klavierspiels wird die unausbleibliche Folge sein.

Musikalisches Gehör.

(1902.)

In einer so fast bis zum Übermaſs musikerfüllten Zeit, wie der unsrigen, in einer Zeit, wo eine, sei es wie immer geartete Betätigung in der Musik oder wenigstens die Fähigkeit zu ihrem verständnisvollen Aufnehmen als ein so notwendiger Teil der allgemeinen Bildung angesehen wird, daſs man sie, wo sie nicht vorhanden ist, wenigstens erheucheln zu müssen glaubt, in einer solchen Zeit dürfte auch die Frage nach dem Vorhandensein und dem Wesen des musikalischen Gehörs häufiger als je gestellt werden.

Wie diese Frage zu beantworten ist, das hängt nicht nur von den zu beurteilenden Objekten ab, sondern vor allem von der Enge oder Weite der Grenzen, in die man diesen Begriff einzuspannen für nötig hält. Daſs das musikalische Gehör von dem Gehöre im gewöhnlichen Wortverstande in einem sehr spezifischen Sinne verschieden sei, dürfte ohne weiteres zuzugeben sein, wenn man sich vergegenwärtigt, daſs ein mit einer ausgezeichneten Hörfähigkeit ausgestatteter Mensch doch unter Umständen den Eindrücken der musikalischen Kunst völlig verständnislos gegenüberstehen kann, während einen anderen seine etwaige Schwerhörigkeit nicht hindern wird, ein ausgezeichneter Musiker zu sein. Beethoven war seit 1815 seines Gehörs fast gänzlich beraubt, und wenn auch nicht bezweifelt werden kann, daſs

manche klangliche Härte seiner letzten Schöpfungen wenigstens mittelbar auf dieses sein Gebrechen zurückzuführen ist, so hat der allgemeine Kunstwert dieser Werke keineswegs darunter eine Einbufse erfahren, ja, die immer mehr zunehmende Weltflucht und Vereinsamung, zu der sich unser Meister in seinen letzten Lebensjahren durch sein Unglück verurteilt sah, hat gerade dazu beigetragen, den Werken seiner letzten Periode den Charakter aufzuprägen, der uns in das geheimnisvolle Innerste seiner genialen Subjektivitiät einen so tiefen und unvergleichlichen Einblick gewährt.

Suchen wir uns zunächst über den Begriff des Gehörs im gewöhnlichen Sinne ins Klare zu setzen, so stellt es sich uns dar als die Fähigkeit, Erschütterungen bewegter Körper vermittelst des Ohrmechanismus zu empfinden und dieser Empfindungen im Gehöre als Töne — oder Geräusche — uns bewufst zu werden. Auf eine etwa näher zu bestimmende Art dieser Töne oder Geräusche, auf ihre notwendigen und sie näher charakterisierenden allgemeinen Eigenschaften, auf ihre etwaigen Beziehungen zueinander wird hierbei nicht notwendig Gewicht gelegt, es handelt sich vielmehr in der Hauptsache nur um ihre Vernehmung und bewufste Empfindung schlechthin nach Mafsgabe der Art ihrer Entstehung. Das musikalische Gehör nun setzt diese allgemeine Fähigkeit zu Ton- und Klangempfindungen als seine notwendige Vorbedingung voraus, ist aber auf viel zu bestimmte und scharf umgrenzte Zwecke gerichtet, um nicht in seiner Bewertung von der gröfseren oder geringeren Stärke jener allgemeinen Fähigkeit vollkommen unabhängig zu sein. Das musikalische Gehör hat es nicht sowohl mit dem Hören als blofsem Bewufstwerden der Tonempfindungen zu tun, als vielmehr mit dem bewufsten Auffassen der Töne in ihrer charakteristischen Besonderheit, mit den Tönen als Inbegriff aller der Eigenschaften, die sie zu musikalischer Verwendung tauglich und geeignet machen. Diese allgemeinen Eigenschaften der Töne, die

als solche bei jedem derselben in bestimmter Stärke und in einem bestimmten Mischungsverhältnis anzutreffen sind, müssen zuvor mit kurzen Worten, als die Zielpunkte der Betätigung des musikalischen Gehörs, klargestellt werden, um uns einen Rückschlufs auf die an dieses zu stellenden Anforderungen zu ermöglichen.

Jeder Ton ist, wie gesagt, die Folge der Erschütterungen oder, genauer ausgedrückt, Schwingungen eines bewegten Körpers, und zwar solcher Schwingungen, die mit periodischer Regelmäfsigkeit wiederkehren müssen, wenn der Schall sich gerade als Ton und nicht nur als unbestimmtes Geräusch äufsern soll. Die Schwingungen teilen sich in der genauen Art und Stärke ihrer Erregung der den Körper umgebenden Luft mit und gelangen auf diesem Wege an das Trommelfell unseres Ohrs, das in derselben Weise in Schwingungen versetzt wird und durch deren Fortpflanzung nach dem Gehirn die Empfindung des Tones in uns hervorruft. Da hiernach die Entstehung eines Tones auf ein bestimmtes Schwingungsverhältnis — und nur auf ein solches — zurückzuführen ist, so müssen auch seine allgemeinen Eigenschaften zu diesem Schwingungsverhältnis in nachweisbarer Beziehung stehen. Näher betrachtet verhält es sich damit, wie folgt: Die Gröfse oder, besser gesagt, Breite der Schwingungen des tönenden Körpers steht im geraden Verhältnis zur Stärke, ihre Zahl oder Schnelligkeit zur Höhe des Klanges, während, nach den Untersuchungen von Helmholtz, die Art und Weise, wie die Bewegung innerhalb jeder einzelnen Schwingungsperiode vor sich geht, die bestimmte Klangfarbe zur notwendigen Folge hat. Stärke, Höhe und Klangfarbe sind also diejenigen Eigenschaften, die, an jedem Tone in einem bestimmten Mafsverhältnis anzutreffen, seine Eigenart begründen und auf denen seine musikalisch küntlerische Verwendbarkeit beruht. Ihnen gesellt sich bei der praktischen Anwendung noch die Tondauer, durch die sein zeitliches Verhältnis zu anderen Tönen, mit denen er zur Erzielung

einer bestimmten künstlerischen Wirkung zusammenzutreten hat, geregelt wird.

In der Beurteilung aller dieser Eigenschaften der Töne besteht also nach meiner Auffassung die Aufgabe des musikalischen Gehörs, in dem Grade, wie es dieser Aufgabe sich gewachsen zeigt, seine Stärke und seine Schwäche.

Unter den drei Kardinaleigenschaften der Töne, der Stärke, der Höhe und der Klangfarbe, nimmt die Tonhöhe den obersten Rang ein. Sie ist es, die den Tönen ihren zu allernächst ins Ohr springenden Charakter verleiht, während die Stärke und Klangfarbe als Mittel der Charakteristik erst in zweiter und dritter Linie in Betracht kommen. In der Beurteilung der Tonhöhe tritt daher das musikalische Gehör zu allererst und am sichtbarsten in die Erscheinung. Ja, der gemeine, instinktiv urteilende Sprachgebrauch pflegt sogar den Begriff des musikalischen Gehörs auf die Fähigkeit der richtigen Unterscheidung der Töne nach ihrer Höhe zu beschränken. Die Erfahrung bestätigt es, dafs diese Unterscheidung unter allen die schwierigste ist. Während die Verschiedenheiten der Klangstärke, ja auch der Klangfarbe der einzelnen Instrumente sich selbst einem gröberen und musikalisch ungeübten Empfinden mehr oder weniger deutlich aufzudrängen pflegen, gibt es Menschen, die entweder geradezu unempfänglich für die Höhenunterschiede der Töne oder doch mindestens unfähig sind, den darauf beruhenden musikalischen Wirkungen mit sicherem Verständnis zu folgen. Bei derartig organisierten Menschen mufs von einem wirklichen Mangel an musikalischem Gehöre gesprochen werden, mag auch sonst ihre allgemeine Hörfähigkeit Ausgezeichnetes zu leisten im stande sein. Unter denen nun, die mit musikalischem Gehör in dem eben angegebenen engeren Sinne, als der Fähigkeit korrekter Tonhöhenbeurteilung, begabt sind, unterscheiden wir wieder solche mit absolutem und solche mit relativem Tongehör. Das erstere befähigt zum sofortigen Erkennen und Be-

stimmen eines erklingenden Tones, wie umgekehrt zur korrekten sofortigen Intonation jedes Tones der chromatischen Tonleiter. Die Töne haften in diesem Falle gewissermafsen wie bestimmte Worte oder Farben im Gedächtnis und können zu jeder Zeit ohne Mühe zur bewufsten Vorstellung gebracht und in tönende Erscheinung umgesetzt werden. Demgegenüber ist das relative Tongehör nur im stande, auf Grund eines gegebenen Tones, als Ausgangspunktes, alle übrigen Intervalle mit Sicherheit zu bestimmen. Der relativ Hörende gelangt daher zu seiner Beurteilung eines Tones nur auf dem Wege der Vergleichung, der Ableitung desselben aus einem ihm bereits bekannten, während für den mit absolutem Tonsinne Ausgestatteten jeder Ton ein unmittelbarer Bekannter ist. So sehr das absolute Tongehör auf eine intensivere Beanlagung für Tonbeurteilung hinweist, so ist sein Wert, an und für sich betrachtet, für die ausübende wie auch nur geniefsende Beschäftigung mit der musikalischen Kunst weit unerheblicher, als der des relativen. Mag ein Dirigent, der einen a cappella-Chor zu intonieren hat, für den etwaigen Mangel eines zur Verfügung stehenden Instrumentes oder einer Stimmgabel in seinem absoluten Gehör einen vollwichtigen Ersatz finden, mag es für den Kritiker bei der Beurteilung praktischer Kunstleistungen häufig ein sehr wünschenswertes und schwer entbehrliches Besitztum bilden, mag der mit absolutem Tongehör Begabte auch bei der rein geistigen Vorstellung eines Tonstücks sich gegen den nur relativ Hörenden dadurch im Vorteil befinden, dafs er das Stück, zu dessen vollständigem Charakter auch die Originaltonart gehört, in dieser sich vorzustellen im stande ist, so sind das doch nur besondere Fälle, deren Bedeutung kaum ins Gewicht fällt gegen die gleich näher nachzuweisende Unentbehrlichkeit relativen Tongehörs für jede Art aktiver oder passiver Musikpflege. Übrigens kann sowohl das relative wie das absolute Gehör angeboren sein, wie auch auf methodischem Wege geweckt und allmählich immer intensiver entwickelt werden.

Nicht nur musikalisch gänzlich ungebildete Erwachsene, sondern sogar Kinder im zartesten Alter geben oft genug überraschende Beweise für das Vorhandensein relativen Tongehörs, das sich zunächst im korrekten Nachsingen vorgesungener oder gespielter Töne äufsert und als die erstmögliche Kundgebung musikalischer Anlage betrachtet werden darf. Selbstverständlich ist mit einer solchen Begabung noch wenig gewonnen, wenn ihr nicht durch eine Pflege nach irgend einer Seite der musikalischen Ausbildung hin förderlich zu Hülfe gekommen wird. Wo das relative Tongehör nicht vorhanden ist, kann es durch zielbewufste Übungen, wie Treffstudien, musikalisches Diktat, mit praktischen Übungen Hand in Hand gehendes Studium der Musiktheorie, allmählich anerzogen und zu einem mehr oder minder hohen Grade der Vollkommenheit ausgebildet werden, abgesehen davon, dafs es sich bei den in sonstigen Beziehungen für Musik Begabten bei fortgesetzter Beschäftigung mit dieser Kunst leicht nach und nach von selber einzustellen pflegt.

Schwerer dürfte sich das absolute musikalische Gehör als angeboren nachweisen lassen, da die entsprechenden Versuche naturgemäfs nur mit solchen angestellt werden könnten, denen der Bau unserer Tonleiter und die Benennung der einzelnen Töne bekannt sind, die also schon eine, wenn auch noch nicht weit reichende musikalische Ausbildung an sich erfahren haben. Immerhin wird die Leichtigkeit und Unfehlbarkeit, mit der jemand, dem die Musik nicht, wie z. B. einem Komponisten, geradezu Lebenselement geworden ist, einen frei angeschlagenen Ton sofort zu bestimmen oder einen geforderten Ton sofort zu intonieren weifs, um so mehr einen sicheren Rückschlufs auf eine nach dieser Richtung vorhandene Naturanlage gestatten, als sogar unter den berufsmäfsigen Musikern ein nicht geringer Prozentsatz besteht, dem trotz andauernder ausschliefslicher Beschäftigung mit der Musik das absolute musikalische

Gehör nicht zu teil geworden ist. Anerzogen findet es sich, wenn es in diesen Fällen nicht etwa auch angeboren ist, am häufigsten bei Chordirigenten und Streichinstrumentalisten, denen infolge des häufigen Anschlagens der Stimmgabel und des Einstimmens der Instrumente der Ton ā (und damit vermöge des relativen Tongehörs jeder andere Ton) derart in Fleisch und Blut übergegangen ist, dafs er ihnen sozusagen immerfort im Ohre liegt und kaum durch einen Willensakt in die bewufste Vorstellung heraufgeführt zu werden braucht; am seltensten trifft man es begreiflicherweise bei den Spielern von Tasteninstrumenten, die der Natur dieser Tonwerkzeuge zufolge niemals Gelegenheit und Veranlassung haben, sich an eigene Intonation zu gewöhnen.

Weit wichtiger als das absolute Tongehör ist, wie schon angedeutet, das relative, ja es ist geradezu unerläfslich für den Ausübenden sowohl wie für den, der eine Musik nicht nur nach ihrer sinnlichen Klangwirkung, sondern ihrem ganzen geistigen Gehalte nach in sich aufzunehmen gewillt ist. Für den Sänger und den Spieler eines Streichinstrumentes bildet die Fähigkeit reinster Intonation so sehr das Lebenselement ihrer ganzen Kunst, dafs ihr gänzlicher oder teilweiser Mangel durch keinen anderen Vorzug wettgemacht werden kann und dafs es sich aus diesem Grunde empfiehlt, derartige Kunstbeflissene, deren Gehör von Haus aus mangelhaft ist und auch methodischen Besserungsversuchen gegenüber sich nicht bald fügen zu wollen scheint, von der Fortsetzung ihres Studiums entschieden zurückzuhalten. Auch für den Klavierspieler ist das relative Tongehör wenigstens wünschenswert, da es ihm besonders beim Vomblattlesen für die Kontrolle der Korrektheit seines Spiels wesentliche Dienste leistet.

Für den ausübenden Musiker reicht jedoch der einfache, gewissermafsen instinktive Besitz relativen Tongehörs nicht aus, es mufs vielmehr in systematischer Weise theoretisch und praktisch

nach allen Richtungen hin zu einer nie versagenden Fertigkeit erhoben werden, deren sich der Ausübende unter allen Verhältnissen in vollbewufster und souveräner Weise zu bedienen vermag. Nur indem er durch diese Fertigkeit der ängstlichen Sorge um die Reinheit der Intonation überhoben wird, gewinnt er, falls ihm auch sonst die erforderliche Technik zur Seite steht, die Freiheit, seinen Vortrag zu beseelen und zu durchgeistigen und damit erst dem empfänglichen Hörer den Zugang zu eröffnen zu der vom Tondichter geschaffenen Gedanken- und Empfindungswelt.

Für die Empfänglichkeit des Hörers aber bildet der Besitz relativen Tongehörs ein ganz besonderes Stärkungs- und Läuterungsmittel. Wenn es auch nicht zu den unerläfslichen Bedingungen verständnisvollen Musikgenusses gerechnet werden soll, sich vorher die Natur der Intervalle und aller ihrer Beziehungen systematisch und namentlich zum Bewufstsein gebracht zu haben, so wird doch wenigstens ein unbewufstes Vermögen ihrer Unterscheidung — wie es vielen musikalischen Hörern eigentümlich sein dürfte — als notwendig erachtet werden müssen, um sich in dem mehr oder weniger verwickelten Stimmengewebe einer Komposition nicht haltlos zu verlieren, sondern es wenigstens in seinen Hauptfäden klar zu erfassen und damit eine sichere Grundlage für die geistige Gesamtauffassung des Kunstwerks zu gewinnen. Denn das musikalische Geniefsen beruht auf einem beständigen Vergleichen. Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Schnelligkeit und Langsamkeit und wie alle die Mittel heifsen, durch deren Zusammenwirken das Tonmaterial zum beziehungsvollen Kunstwerke gestaltet wird, sind lauter relative Begriffe und erhalten erst durch Vergleichung ihren für die einzelnen Stellen einer Komposition gültigen Sinn. Der Hörer wird also in der Auffassung einer Tondichtung (wie der Ausführende in ihrer Wiedergabe) sein Gehör nicht nur an den so mannigfaltigen

Höhenverhältnissen der Töne zu erproben haben, sondern auch — dem zu Anfang gegebenen weiteren Begriffe des musikalischen Gehörs entsprechend — an den so verschiedenfältigen Beziehungen ihrer Stärke, ihrer Dauer, ihrer Klangfarbe. Er wird, um zum vollen Verständnis und zum Vollgenufs des ganzen Kunstwerks zu gelangen, nicht nur imstande sein müssen, gleich oder ähnlich oder wesentlich verändert wiederkehrende melodische (Höhen-) Verhältnisse einzelner Töne oder Tongruppen (Motive, Themen) zu erkennen und richtig zu beurteilen, sondern er wird auch dem wechselvollen Spiele des Rhythmus (der zeitlichen Verhältnisse), der Dynamik (der Stärkegrade) und der Ausdrucksfarben jener Töne und Tongruppen seine vergleichende Aufmerksamkeit mit Erfolg zuwenden müssen, wenn ihm die Komposition nicht »tönend Erz« und »klingende Schelle« bleiben, sondern als das geisterfüllte Werk eines musikalisch schaffenden Dichtergeistes zum Bewufstsein kommen soll.

Alles dies ist aber nur möglich unter der Voraussetzung (relativ) musikalischen Gehörs in dem von uns bezeichneten Sinne, und es entspringt hieraus die Verpflichtung für jeden ernsthaft mit der musikalischen Kunst sich Beschäftigenden, die Entwicklung und Stärkung dieser Fähigkeit zu einem Gegenstand seiner angelegentlichsten Sorge zu machen, wenn anders ihm gegenüber die Musik ihre Macht bewähren soll als ein über den Reiz vorüberrauschenden Sinnengenusses hoch erhabenes Mittel edelster Geistes- und Gemütserhebung.

Über die Verschiedenheit der Auffassungen musikalischer Kunstwerke.

(1902.)

Vergleicht man die einzelnen Künste hinsichtlich der Art, wie sie für den Geniefsenden in die Erscheinung treten, so zeigen sie sich hierin von einer bemerkenswerten Verschiedenheit. In den bildenden Künsten fallen die Tätigkeit des Ersinnens, des geistigen Erschaffens und die der technischen, sinnenfälligen Ausführung in Einer Person zusammen. Das vom Bildhauer, vom Maler erdachte und vollendete Kunstwerk offenbart sich dem Beschauer unmittelbar in seiner ganzen extensiven und intensiven Wesenheit, ohne des Umwegs über ein besonderes, aufserhalb des Schöpfungsaktes liegendes Verfahren der Darstellung zu bedürfen. Der bildende Künstler ist daher in der glücklichen Lage, sein Werk, sofern es ihm gelungen ist, es seinen schöpferischen Absichten entsprechend zu verwirklichen, ohne die Gefahr mifsverständlicher Auffassung dem verständnisvollen Beschauer zu unterbreiten. Nicht in gleichem Mafse erfreut sich dieses Vorzugs der Dichter. Zwar können seine zur Rezitation bestimmten Werke auch stumm, durch das Mittel der Lektüre, genossen werden, da ihr Gedankengehalt, in Ansehung der begrifflichen Bestimmtheit der Sprache, einer hörbaren Vermittlung seines Verständnisses sehr wohl entraten kann. Zur vollen Lebhaftigkeit des Ausdrucks und Eindringlichkeit der Wirkung

wird aber ein Werk der Dichtkunst erst durch eine Rezitation gelangen, die mittels einer sinngemäfsen Anwendung wechselnder Temponahme, verschiedenfältiger Betonung und Modulation der Stimme u. dergl. nicht nur den Ausdruck im einzelnen auf seine volle Höhe zubringen, sondern auch die kleineren und gröfseren Teile der Dichtung in ihrem Verhältnis zueinander und zum Ganzen in wohlerwogener Weise abzustimmen weifs. Dafs unter Umständen sogar das Verständnis selber erst durch eine solche Rezitation geweckt werden kann, dafür ein Beispiel aus meiner Erfahrung. Die Schlufsverse des »Zauberlehrlings« von Goethe:

»In die Ecke,
Besen! Besen!
Seid's gewesen.
Denn als Geister
Ruft euch nur, zu seinem Zwecke,
Erst hervor der alte Meister.«

waren mir in meiner Jugend immer unverständlich geblieben, bis ich eines Tages die Ballade durch einen Meister der Vortragskunst rezitieren hörte, wobei denn die auffällige Hervorhebung des Wortes »gewesen« (Seid's gewesen!) mir sofort den Sinn der Stelle erschlofs. So hoch indessen diese Kunst des poetischen Vortrags, die im Drama, durch die Mimik unterstützt, ihre höchsten Aufgaben zu lösen findet, zu bewerten ist, so kann sie doch nur als eine systematische Ausbildung und Stilisierung einer, jedem natürlich gebildeten Menschen innewohnenden Fähigkeit betrachtet werden. Und wenn ein die Kunst des poetischen Vortrags Beherrschender mit Recht den Namen eines Künstlers verdient, so darf jeder Gebildete wenigstens die Bezeichnung als Dilettant in dieser Kunst für sich in Anspruch nehmen.

Ganz anders liegen die Verhältnisse in der Musik. Die Wiedergabe einer Tondichtung, selbstverständlich einer instrumentalen, denn nur an einer solchen kann die Eigenart der

musikalischen Kunst in zuverlässiger Weise beobachtet werden, ist an eine besondere Technik gebunden, die, auch in ihrer unausgebildetsten Form, den Menschen durchaus nicht angeboren, sondern, wenn überhaupt, nur auf mühevolle Weise von den dafür körperlich und geistig Beanlagten zu erlernen ist. Der Tondichter ist daher in der Mitteilung seiner Kunst mehr als jeder andere schaffende Künstler an die vermittelnde Tätigkeit eines Dritten, dessen Rolle er allerdings, wenn er zugleich ausübender Künstler ist, selbst übernehmen kann, gebunden. Sehen wir jedoch zunächst hiervon ab, oder vielmehr setzen wir die erforderliche besondere Technik jenes Vermittlers als vorhanden voraus, so ergibt sich hieraus immer noch nicht die Bürgschaft dafür, dafs das Werk des Tondichters nun auch in der von ihm beim Schaffen erschauten idealen Gestalt ins tönende Leben trete. Während die Ausdrucksmittel des bildenden Künstlers unmittelbar verständlich zu den Sinnen reden, während der Dichter sich durch das Medium der Begriffe auf verstandesmäfsigem Wege gleichfalls zu vollster Verständlichkeit zu erheben vermag, befindet sich der Musiker in einer wesentlich ungünstigern Lage. Die Sprache der Musik, an und für sich schon des Fadens logischer Begriffsentwicklung ermangelnd, legt in Anbetracht der nicht zu überwindenden Unvollkommenheit ihres sichtbaren Ausdrucksmittels, der Notenschrift, dem Komponisten derartige Beschränkungen auf, dafs er ganz aufser stande ist, seinen Gedanken in einer ihrem eigentümlichen Ausdrucksgehalte genau entsprechenden Fassung sinnenfällige Form zu geben. Solange es sich nur um kommensurable rhythmische Verhältnisse handelt, d. h. um die Darstellung durch ein gemeinsames Mafs mefsbarer Zeitlängen, gewährt ja unsere heutige Tonschrift die Möglichkeit der Versinnlichung aller denkbaren Bildungen und läfst in Bezug auf Anschaulichkeit kaum einen Wunsch unerfüllt. Allein eine Komposition, die sich nur in derartigen Verhältnissen bewegte, würde nur einen äufserlichen, mechanischen Charakter

tragen und weit davon entfernt sein, die eigentümliche Aufgabe der Musik zu lösen, ein Abbild unseres innersten Seelenlebens zu sein. Denn das Seelenleben weifs in den Abstufungen seiner Betätigungen, in der Zu- und Abnahme und den gegenseitigen Einflüssen seiner Strebungen und Hemmungen nichts von jener Halbierungs- und Multiplizierungsmethode, die den musikalischen Rhythmus allein in anschaulicher Weise zu regeln im stande ist. Es geht vielmehr seinen kontinuierlichen oder sprunghaften Gang je nach dem Grade, in dem es den Einwirkungen der es beeinflussenden Motive unterliegt, unbekümmert darum, ob sich der Wechsel seiner Zustände nach einem uns erkennbaren Mafse der Bewegung vollziehe. Wenn auch nun die Musik in ihrer praktischen Ausübung dieser inkommensurabeln Stufenleiter seelischen Lebens mit Hülfe entsprechender Modifikationen des Rhythmus und des Tempos aufs genaueste zu folgen vermag und diese Fähigkeit gerade als ihre eigenste Domäne betrachten darf, so ist die Tonschrift, die sich, wie gesagt, nur in rationalen Verhältnissen bewegt, leider nicht im stande, einem derartigen Verlaufe in ihrer Zeichengebung Rechnung zu tragen. Der Komponist sieht sich vielmehr zu einer schriftlichen Ausdrucksweise verurteilt, die in ihrer tyrannisch abgemessenen Bestimmtheit nur ganz im allgemeinen ein Bild dessen, was ihn im Innersten bewegte und nach hörbarem Ausdruck rang, zu erwecken vermag. Und wie mit dem Rhythmus verhält es sich mit der Tonstärke, in der nächst der Tonhöhe der Charakter eines Tones hauptsächlich zum Ausdruck kommt. Ja, für die Abmessungen der verschiedenen Stärkegrade und ihrer besonderen Abschattungen fehlen dem Komponisten begreiflicherweise erst recht die entsprechenden Mittel des Ausdrucks, da hier sogar die Abschätzung kommensurabler Verhältnisse dem Gefühle überlassen werden mufs. Dazu kommt, dafs die Unterschiede der Stärke nicht nur im Nacheinander mehrerer Töne oder Tongruppen, sondern auch im gleichzeitigen Erklingen ver-

schiedener Stimmen sich geltend zu machen haben, wodurch die Bezeichnungsweise, wenn sie überhaupt in genauer Weise zu ermöglichen wäre, noch verwickelter würde. Hieraus erhellt, dafs der Tondichter wie kein anderer Künstler in der Mitteilung seiner Kunst einem Interpreten überantwortet ist, der nicht nur im Besitze einer spezifischen Technik, sondern auch im stande sein mufs, die in dem Tonbilde der Komposition unausgesprochenen, weil überhaupt nicht ausdrückbaren, aber deshalb nicht minder wesentlichen Anforderungen an den sinngemäfsen und schönen Vortrag klar zu erkennen und in die praktische Ausführung umzusetzen. Man könnte vielleicht mit Recht hiergegen einwenden, dafs, wie schon eingangs hervorgehoben wurde, an die Kunst des rezitierenden Künstlers ähnliche Anforderungen zu stellen seien, wofern er nicht in seinem Vortrage hinter den Absichten des Dichters zurückbleiben solle. Der wesentliche Unterschied liegt aber darin, dafs von der Art des poetischen oder dramatischen Vortrags nur die mehr oder weniger scharfe Herausarbeitung des vom Dichter ersichtlich bestimmt Gewollten abhängig ist, während ein aus falscher Auffassung entsprungener musikalischer Vortrag die Gefahr der Entstellung des Inhaltes selber mit sich bringt. Eine mit dem Charakter einer Rolle in Widerspruch stehende schauspielerische Darstellung wird viel leichter als solche erkannt, da nicht nur durch den Inhalt der Rolle selbst, sondern auch durch den Zusammenhang des ganzen Stückes auf die richtige Erfassung des Charakters durch den Zuschauer hingearbeitet wird. Der der begrifflichen Bestimmtheit entbehrende musikalische Gedanke dagegen wird durch einen den Absichten des Komponisten zuwiderlaufenden Vortrag zu etwas inhaltlich anderm und ermangelt obendrein der Korrekturen von anderer Seite, um in dieser seiner Entstellung dem Hörer zum Bewufstsein zu kommen. In der Musik ist daher der ausführende Künstler in viel höherem Grade für die unverfälschte Überlieferung des Inhaltes des Kunstwerks verantwortlich,

als in jeder andern Kunst, er ist in einem viel tiefern Sinne Mitschöpfer des künstlerischen Erlebnisses, wie es dem Hörer durch den Vortrag des Kunstwerks zu teil wird.

Aus dieser Erkenntnis erklärt sich nun die durch die Erfahrung hinreichend bestätigte Unvermeidlichkeit verschiedenfältigster Auffassungen in der Interpretation musikalischer Kunstwerke. Denn die Auffassungsfähigkeit eines bestimmten Künstlers ist das Ergebnis seiner allgemeinen musikalischen Bildung und seines besonderen ästhetischen Standpunktes, ihre Übertragung in die praktische Kunstleistung aber abhängig von der Vollendung und der Eigenart seiner Technik. Die verschiedenen Stärkegrade und Mischungen, in denen alle diese Vorbedingungen musikalischer Reproduktion bei den einzelnen Künstlern aufzutreten pflegen, lassen schon von vornherein vermuten, dafs ihnen eine ähnlich geartete Verschiedenheit künstlerischer Auffassungen und praktischer Verwirklichungen derselben entsprechen werde. Das hauptsächlich Ausschlag gebende Unterscheidungszeichen verschiedener Auffassungen wird nach dem Gesagten darin gefunden werden müssen, in welchem Mafse die reproduzierenden Künstler die aus dem Tonbilde nicht unmittelbar hervorgehenden Absichten des Tondichters erkennen und sich von ihnen in ihrem Vortrage beeinflussen lassen. Hierauf beruht der Gegensatz objektiver und subjektiver Kunstauffassung als der beiden Pole, zwischen denen die einzelnen Kunstleistungen, je nach der Individualität der Vortragenden, einzuordnen sein werden.

Der objektive Standpunkt charakterisiert sich dadurch, dafs für die Ausführung einer Tondichtung nur die in dem Notenbilde selbst enthaltenen Anweisungen als mafsgebend gelten, während etwaige zwischen den Zeilen herauszulesende Aufforderungen zu einer bestimmten Individualisierung des Vortrags geflissentlich aufser Betracht gelassen werden. Wie ein derartiger Vortrag einerseits gröbere Entstellungen und Verfälschungen des Inhaltes des Kunstwerks ausschliefst, so mufs er auf der andern Seite der not-

wendigen Schärfe der Zeichnung und Lebhaftigkeit der Farbe ermangeln, um die tondichterische Gedankenentwicklung mit voller Deutlichkeit und der unverkürzten ihr möglichen Eindrucksfähigkeit auf den Hörer wirken zu lassen. Mit einem Worte: Der ausführende Künstler bleibt hier hinter dem schaffenden zurück, und das Ergebnis für den Hörer ist insofern ein unzureichendes, als ihm anstatt eines lebensvoll vor seinem Geiste sich entwickelnden Kunstwerks nur ein mehr oder weniger erstarrtes, schemenhaftes Surrogat desselben dargeboten wird. Der objektive Standpunkt ist daher, in seinem Extrem gedacht, mit den Lebensbedingungen künstlerischer Reproduktion überhaupt unvereinbar. Der subjektive Standpunkt spricht sich darin aus, dafs der Spieler das Kunstwerk dazu benutzt, um seine eigene Individualität in es hineinzulegen, es mit seinem Geiste zu durchdringen, auch wenn sich das Ergebnis mit dem vom Komponisten erstrebten keineswegs decken sollte. Während der objektiv auffassende Spieler sagt: »Ich spiele genau so, wie dasteht, gleichviel ob der Komponist noch bestimmte, in den Tonzeichen direkt nicht zum Ausdruck gekommene Absichten herausgebracht haben will«, sagt der subjektive Spieler: »Ich spiele so, wie ich die Komposition verstanden wissen will, einerlei, ob der Komponist dasselbe gewollt oder angestrebt hat, unter Umständen sogar entgegen seinen eigenen Vortragsangaben.« Der subjektive Spieler legt sich demnach die Komposition in seinem Sinne zurecht, sie in allen ihren Einzelheiten der nach subjektivem Ermessen von ihm hineingelegten Gesamtauffassung ein- und unterordnend. Deckt sich diese mit der des Komponisten, so steht — die erforderliche Technik des Ausführenden vorausgesetzt — der idealen Verkörperung des Kunstwerks nichts im Wege, ja, dieser Fall, ist von allen möglichen der denkbar günstigste und er wird verwirklicht, wenn der Komponist selbst sich zum Interpreten seines Werkes macht. Decken sich die beiderseitgen Auffassungen nicht, so sind zwei Fälle möglich. Entweder die

Auffassung des Spielers ist eine derart einheitlich individuelle und folgerichtige, dafs ihr der Komponist trotz ihrer Abweichung von der seinigen die Berechtigung nicht absprechen und auch der Hörer der aus ihr hervorgehenden Kunstleistung sein Interesse nicht versagen kann. Oder sie erweist sich als eine des innern Zusammenhangs entbehrende, willkürliche, vielleicht durch äufsere Gründe, wie die Sucht nach Effekt u. dergl., beeinflufste, in welchem Falle sie nicht nur vom Standpunkte des Komponisten aus ihre Berechtigung verliert, sondern auch in Ansehung ihrer verderblichen Wirkungen auf den Kunstgeschmack des Hörers als verwerflich gekennzeichnet werden mufs. Wenn sonach beide Auffassungen, ins Extreme getrieben, die objektive als mechanische Versinnlichung, die subjektive als willkürliche Deutung des Notenbildes, unkünstlerisch wirken, so mufs doch der überwiegend subjektiven vor der überwiegend objektiven ein höherer künstlerischer Rang eingeräumt werden. Denn obschon beide der Gefahr der Abirrung von dem vom Komponisten im Geiste vorgezeichneten Wege, jede in ihrer Art, ausgesetzt sind, so wird jene durch ihr offensichtliches Streben nach lebensvoller und lebenswarmer Gestaltung der idealen Reproduktion qualitativ näher zugewandt erscheinen, als diese, die in ihrer mehr berechnenden Art eine gewisse Kühle und einen gewissen Mangel an Eindrucksfähigkeit auf den Hörer nicht wird verbergen können.

Wenn sich die meisten Fälle praktischer Kunstauffassung auf ein bestimmtes quantitatives Gemisch objektiver und subjektiver Elemente zurückführen lassen und wenn man sich in der Beurteilung der verschiedenen Auffassungen mit dieser Klassifizierung gemeinhin zu begnügen pflegt, so läfst sich demgegenüber noch ein anderes Zusammenwirken von Subjektivität und Objektivität vorstellen, durch das eine neue, von den bisherigen qualitativ verschiedene Art der künstlerischen Auffassung begründet wird. Diese Art, die ich die subjektiv-objektive

nennen möchte — nicht etwa weil sie die Mittellinie beider entgegengesesetzten Richtungen bezeichnete —, wird uns am deutlichsten werden, wenn wir hören, wie sie der ausführende Künstler selber charakterisieren würde. Er müſste sagen: »Ich spiele so, wie ich glaube, daſs der Komponist die Komposition verstanden wissen will.« Der Unterschied dieser Auffassung von den bisher erörterten liegt klar zu Tage. Für den objektiv Auffassenden ist der sichtbare Niederschlag, den die Komposition im Notenbilde gefunden hat, die vornehmlichste, wenn nicht alleinige Richtschnur seiner reproduzierenden Tätigkeit; der subjektiv Auffassende motiviert seine dem Notenbilde gegenüber vorgenommenen Freiheiten des Vortrags aus seinem Geschmack und seinem angeborenen Temperament, ohne zu untersuchen, ob die Komposition einem gleichen Geschmacke, einem gleichen Temperamente des Komponisten ihre Entstehung verdanke. Beiden gegenüber tritt der subjektiv-objektiv Auffassende, indem er aus der Individualität des Komponisten, wie er sie erkannt hat, aus dem Organismus der Komposition, wie er sich ihm erschlossen hat, und aus allgemein anerkannten Kunstgesetzen heraus die Leitfäden für seinen Vortrag zu gewinnen sucht. Auch er verfährt im Grunde objektiv, sofern er die Maximen seiner Darstellung nicht von auſsen in das Kunstwerk hineinträgt, sondern aus dessen objektivem Befunde und den Bedingungen seines Entstehens abzuleiten sich bemüht. Aber eben hierin liegt zugleich das subjektive Moment, denn er vermag seine Absicht nur auszuführen nach Maſsgabe seiner eignen, auf das Kunstwerk angewandten Erkenntnis. Nicht das Kunstwerk, wie es aus dem Notenbilde hervorschaut, gilt ihm als Objekt seiner Darstellung, noch auch eine Umformung oder Ausgestaltung desselben nach seiner besondern Geschmacksrichtung. Was er vielmehr in seinem Vortrage erstrebt, ist eine Herausarbeitung alles dessen, was ihm — nach der ihm verständlichen Sprache der Motive und ihrer Entwicklung zur groſs

angelegten und folgerichtig durchgeführten Form — als latenter Gehalt in der Komposition zu liegen und der Offenbarung zuzudrängen scheint. Dabei wird es ihm sogar begegnen, dafs er in Einzelheiten des Vortrags seinen persönlichen Geschmack niederzuhalten, ja, zu bekämpfen hat, wenn bestimmte, aus der Individualität der Komposition gezogene Gründe eine andere Auffassung als die ihm sonst für diese Stellen angemessen dünkende zu gebieten scheinen. Immer also wird für ihn das Kunstwerk selbst für die Zumessung der richtigen Mafse und Grade der Vortragselemente in letzter Linie entscheidend bleiben, aber nicht das aus dem Notenbilde abstrahierte, sondern das, welches nach seiner Überzeugung hinter diesem steht, wie das Ding an sich hinter seiner Erscheinungsform.

Dafs diese hiermit in ihrem Wesen umschriebene Art der Auffassung musikalischer Kunstwerke den berechtigten Ansprüchen ihrer Schöpfer wie dem begreiflichen Verlangen der geniefsenden Hörer am vollkommensten entsprechen mufs, dürfte aus unsern Ausführungen ersichtlich geworden sein, zugleich aber auch, dafs, in Anbetracht der nicht aus der Welt zu schaffenden Individualitätsverschiedenheiten der Vortragenden, die so wünschenswerte Freiheit der künstlerischen Interpretation durch sie in keiner Weise beeinträchtigt wird.

Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdrucks.

(1902.)

Im Haushalte der kompositionstechnischen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel gibt es einen Ton, dessen ganz besonders wohltuende, durch seine Stellung und seine harmonische Bedeutung bedingte Wirkung gegen den Schlufs der meisten Tonstücke hin wohl jeder Hörer schon an sich empfunden hat, ohne vielleicht aber der Ursache dieses Wohlgefühls eine nähere Beachtung zu schenken: ich meine die kleine Septime der Tonika oder — um den Ton gleich in seiner harmonischen Bedeutung zu dieser zu kennzeichnen — die Dominantseptime ihrer Unterdominante. Wer hätte nicht schon beim Anhören der Berceuse von Chopin — nach meinem Dafürhalten des prägnantesten und schönsten aller der zahllosen hierhergehörigen Beispiele — die Schönheit des Momentes ausgekostet, wenn, nachdem sich das Stück 54 Takte hindurch, auf dem Orgelpunkte von Des, von der Tonika zur Dominante und von dieser wieder zur Tonika hin und her geschaukelt hat, mit dem 55. Takte der zum ersten Male angeschlagene Ton Ces wie erquickender Balsam an das Ohr des Hörers dringt, in wunderbar milder Weise sein so lange hingehaltenes Sehnen mit einem Male lösend und beschwichtigend! Wenn es auch keinem Zweifel unterliegt, dafs die geschilderte Wirkung dieses Tones in dem

genannten Stücke wesentlich mit darauf zurückzuführen ist, dafs er, abgesehen von einigen ganz flüchtigen Durchgängen, bis dahin vom Komponisten überhaupt geflissentlich vermieden worden ist, so ist er doch auch in allen anderen hierhergehörigen Stücken von einer ähnlichen, je nach den Verhältnissen mehr oder weniger starken Wirkung in dem angegebenen Sinne begleitet. Der leicht erweisliche Grund dieser Erscheinung ergibt sich aus folgenden kurzen Betrachtungen.

Soll das Bild einer bestimmten Tonart lückenlos im Bewufstsein des Hörers hervorgerufen werden, so bedarf es hierzu, als einzig ausreichenden Mittels, des Erklingenlassens sämtlicher Töne der zugehörigen Tonleiter. Nur der auf diesem Wege zu stande kommende Eindruck wird sich als unzweideutig und vollständig erweisen, während das Fehlen einzelner Töne, ja unter Umständen auch nur eines einzigen, Unsicherheiten, ja Mifsdeutungen der Auffassung zur Folge haben mufs. Dieses Erklingenlassen sämtlicher leitereigenen Töne erreicht man am einfachsten und sichersten durch das Anschlagen der drei Hauptdreiklänge der Tonart, der Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe, mit denen zugleich der harmonische Gehalt der Tonart erschöpfend umschrieben wird. Dafs diese Akkorde sich daher für die Schlufsbildung am geeignetsten zeigen, wo es sich darum handelt, nach den mancherlei modulatorischen Abschweifungen, die die Entwicklung eines längeren Tonstücks bedingte, wieder endgültig in die Grundtonart zurückzukehren, liegt auf der Hand. Die Reihenfolge, in der die Akkorde zum Zwecke der Schlufsbildung aufzutreten haben, ergibt sich von selbst: als letzter mufs natürlich der tonische Dreiklang (I) gehört werden, als vorletzter der Dominantdreiklang (V), da er in seiner Terz den Leitton enthält, dessen Bestimmung es ja ist, in die Tonika hinüberzuführen, als drittletzter demnach der Unterdominantdreiklang (IV). Die auf diese Weise zu stande gekommene, in der Regel durch den tonischen

Dreiklang eingeleitete Akkordreihe: I IV V I hat sich daher unter der Bezeichnung Kadenz als die Form des Schlusses der überwiegenden Zahl aller Tonstücke herausgebildet. Dadurch, dafs häufig, aus metrischen Gründen, zwischen die Dreiklänge IV und V nochmals der tonische Dreiklang, in seiner zweiten Umkehrung, als Quartsextakkord, eingeschaltet wird, erleidet die Kadenz keine wesentliche Änderung ihrer angegebenen Gestalt. Wohl sind noch andere, gleichfalls den Zweck einer befriedigenden Kadenzierung erfüllende Akkordreihen denkbar und gebräuchlich, so z. B. I II V I (I II I V I), I VI V I oder besser I VI IV (II) V I, wie auch die charakteristischen Töne der übergreifenden Tonsysteme häufig zu den Kadenzierungen mit herangezogen werden; immerhin wird die zuerst genannte Form als die zugleich natürlichste, kürzeste und am vollkommensten befriedigende angesprochen werden müssen. Es ist bekannt, dafs die Unmöglichkeit, die Mehrzahl der alten Kirchentöne in der angegebenen Weise kadenzieren zu lassen, zu ihrer Umwandlung in das heutige Dur und Moll geführt hat.

Am Schlusse ausgedehnterer Stücke nimmt passenderweise auch die Kadenz eine breitere Gestalt an, indem jede ihrer Harmonien sich über mehrere Taktteile, ja unter Umständen über ganze Takte ausstreckt. Damit nun diese Taktreihe gleich bei ihrem Beginn in ihrer kadenzierenden Rolle erkannt werde, bedarf sogleich die IV. Stufe, in ihrer Bedeutung als Unterdominante, einer nachdrücklicheren Einführung, wie sie einzig durch das vorherige Anklingenlassen ihrer Dominantseptime vollbefriedigend erreicht werden kann. Dieser Ton (beispielsweise in C dur der Ton B) gewinnt daher, durch die an dieser Stelle ihm zugewiesene wichtige Bestimmung, dem Gesamtaufbau des Tonstücks gegenüber eine Intensität der Bedeutung, der eine über seine Wirkung an sich weit hinausgehende Stärke des Eindrucks auf den Hörer notwendig entsprechen mufs. Er bezeichnet nämlich den Punkt, wo das bisher in lebhafter

Entwicklung begriffene Stück sich gewissermaſsen auf sich selbst besinnt, wo es inne wird, daſs allem Leben, aller Bewegung ein Ziel gesetzt ist; er bedeutet — den Anfang vom Ende. Aber nicht in dem pessimistischen Sinne der Vergänglichkeit alles Gewordenen (denn das Kunstwerk wird durch den Schluſs nicht vernichtet), sondern in dem der freudigen und beruhigenden Gewiſsheit des endlichen Angelangtseins am Ziele. Die ästhetische Bedeutung einer gröſseren instrumentalen Tonschöpfung, z. B. einer Sonate oder einer Sinfonie, kann ja wegen der Unzulänglichkeit der Sprache, die unendlich feinen und vielfältigen Beziehungen der musikalischen Ausdrucksmittel entsprechend wiederzugeben, nur sehr mangelhaft und unzureichend in Begriffe gefaſst werden. Es wird sich dabei immer nur um mehr oder weniger zutreffende Vergleiche handeln, durch die für das Verständnis des eigentlichen musikalischen Organismus meist nur wenig gewonnen wird. Immerhin wird aber in derartigen Vergleichen auch unserem Tone eine entsprechende Rolle zuerteilt werden können, die seine Bedeutung zu erhellen und seine intensive Wirkung näher zu veranschaulichen geeignet ist. So möchte wohl jemand in einem längeren Instrumentalsatze das Bild einer Wanderung, einer Reise, vielleicht der ganzen Lebensreise erkennen, mit allen ihren Freuden und Leiden, ihren Höhen und Tiefen, ihren Verwicklungen und Entwicklungen, ihren Begünstigungen und Hemmnissen, in einem anderen vielleicht das besondere Bild einer Seefahrt mit ihrem Wechsel von Stürmen und glatter See, Nebel und heiterem Himmel; wieder ein anderer scheint ihm einen Kampf zu symbolisieren, ein Aufeinanderplatzen feindlicher Elemente, unter umfassender Geltendmachung aller beiderseitigen Kräfte, oder einen dialektischen Streit, zu dessen endgültiger Ausfechtung die erschöpfende Ausnutzung der vorhandenen geistigen Kampfesmittel erst recht zum Gebote wird. Für alle diese und ähnliche Auffassungen wird unser Ton sich übereinstimmend charakterisieren als das Symbol

endigenden Strebens, sich lösender Spannung. Dem Wanderer winkt mit ihm die Rast in der Herberge oder die Ruhe in der endlich wieder erreichten Heimat (der ewigen für den Lebenswanderer), dem Seefahrer der so lange ersehnte Hafen, den Kämpfenden der Friede, den geistig Streitenden der Vergleich. Überall, wie man sieht, derselbe Charakter des Beruhigenden, Beschwichtigenden, Versöhnenden, der von unserem Tone nicht zu trennen ist und mit dem er nun, als ein unbewufst längst erwarteter, das Gemüt des Hörers so überaus wohltuend zu ergreifen und zu erfüllen weifs. In kürzeren, gröfserer Erhebungen und Erregungen ermangelnden Stücken beschränkt sich die Bedeutung des Tones einfach auf die Ankündigung des nahenden Schlusses. Es ist — um ein hierauf bezügliches Bild des feinsinnigen verstorbenen Theoretikers Gustav Jensen zu gebrauchen —, als wenn ein guter Freund, der uns mit seinem Besuche erfreut und in anregender Weise unterhalten hat, wieder nach Hut und Stock greift, um sich zum Aufbruch zu rüsten. »Der Worte sind genug gewechselt« könnte man nicht unpassend in diesem Falle unseren Ton übersetzen (wie er in gewissen anderen, nicht ungewöhnlichen Fällen mit Beziehung auf die Komposition oder deren Wiedergabe auch wohl einmal die Deutung zulassen dürfte: Doch nun genug des »grausamen Spiels«!).

Dafs die Art der Einführung des Tones mit dem allgemeinen Charakter des ganzen Stückes in Zusammenhang stehen mufs, dürfte ohne weiteres klar sein. So erforderte die eingangs erwähnte Berceuse Chopins ihrem zarten Dämmerungscharakter entsprechend ein äufserst weiches Eintreten des lösenden Tones Ces, der nun aber drei und einen halben Takt hindurch den Hörer in seine sanften Fesseln bannt, um ihn erst dann über den tonischen Quartsextakkord und den Dominantseptimenakkord den Weg zur Tonika zurückfinden zu lassen. Ähnlich verhält es sich in der rührenden Schlufsepisode des Trauermarschs

der Eroica, wo, nach einem Trugschlufs auf As, mit dem pp. Eintritt des Tones Ges (in den 2. Violinen) der herbe Schmerz wie durch einen Sonnenstrahl erwärmt in milde Wehmut zu zerfliefsen scheint, um freilich mit der sogleich wieder erfolgenden Rückkehr nach dem düsteren C moll der tragischen Stimmung bis zum Schlusse wieder das Feld zu überlassen. Auch das berühmte Es moll-Präludium aus dem ersten Teile des Wohltemperierten Klaviers verdient in diesem Zusammenhange genannt zu werden. Ganz entgegengesetzt liegen die Verhältnisse beispielsweise im Finale der 7. Sinfonie Beethovens, wo, zweimal, nach einer auf der Dominante als Orgelpunkt aufgebauten Steigerung das plötzlich von sämtlichen Bläsern (mit Ausnahme der Hörner) fff. intonierte G eine erschütternde Wirkung hervorbringt. Hier galt es, der bachantischen, alle Grenzen zu überschreiten drohenden Lust gewissermafsen auf gewaltsamem Wege plötzlich Einhalt zu gebieten, wozu sich unser Ton, in dynamisch entsprechend gesteigerter Verwendung, allein mächtig genug erwies.

Die Mehrzahl aller Fälle liegt natürlich zwischen diesen beiden Extremen, und es bedarf kaum einer weiteren Häufung von Beispielen, da sie schon dem flüchtig Suchenden auf Schritt und Tritt in jeder gewünschten Zahl und Art entgegentreten. Nur darauf möchte noch hingewiesen werden, dafs die mit dem Auftreten unseres Tones sich vollziehende Modulation nach der Unterdominante auch inmitten eines Tonstücks, am Schlusse kleinerer Satzteile, von einer ähnlichen Wirkung wie gegen den Schlufs des Ganzen hin begleitet ist. Das durch das Nachlassen der Spannung hervorgerufene Wohlgefühl im Hörer erreicht freilich hier nicht annähernd dieselbe Stärke und Intensität, wie am Schlusse, und um so weniger, je kleiner der Bruchteil des Ganzen ist, auf den die Lösung der Spannung bezogen werden mufs. Ein ganz besonderes ästhetisches Interesse bieten dagegen die Stücke, die sogleich mit einer Wendung in die Unterdominante beginnen, wie z. B. die Sonate Op. 28 von

Beethoven. Die friedlich-idyllische Ruhe, die aus deren Hauptthema so unverkennbar zu uns spricht und die den der Sonate (nicht vom Komponisten) gegebenen Beinamen ‚pastorale' zutreffend mit begründet, ist wesentlich auf jene harmonische Wendung zurückzuführen. Es wird hier — so müssen wir uns nach dem vorher Gesagten den Sinn jener Wendung deuten — ein seelischer Zustand symbolisiert, der sich sozusagen des Strebens von vornherein begibt, insofern sein Ziel bereits als erreicht von uns empfunden werden soll. Wie angemessen und zuverlässig sich unser Ausdrucksmittel im Dienste höherer Kunstzwecke erweist, das ersehe man aus seiner Verwendung zu Anfang des Deutschen Requiems von Joh. Brahms, wo jener selige, über den Gegensätzen des Lebens erhabene Zustand wunschloser Ruhe hauptsächlich mit seiner Hülfe eine so unvergleichlich ergreifende Darstellung erfahren hat. —

Wenn es ein ästhetisches Gebot genannt werden muſs, daſs die Wirkungen eines Kunstwerks nicht hinter den aufgewandten Mitteln zurückbleiben sollen, so ist unser Kunstmittel in der bevorzugten Lage, von einer Wirkung begleitet zu sein, deren eindringliche Gröſse zu seiner eigenen Unscheinbarkeit in keinem Verhältnis steht.

Das Klavierspiel — ein hervorragendes Mittel allgemeiner Geistesbildung.

(1902.)

Zwei Gefahren sind es vornehmlich, denen der Musiktreibende ausgesetzt ist und die von entgegengesetzten Richtungen aus ihn von der goldenen Mittellinie gesunder Musikausübung zu sich hinüberzuziehen drohen: auf der einen Seite die Herabwürdigung der Musik zum bloſsen Mittel der Geltendmachung technischer Kunstfertigkeit, auf der anderen die, unter Hintansetzung des formalen Aufbaus und geistigen Gehaltes, vorzugsweise oder ausschlieſslich der klanglichen Seite, dem Stimmungsgehalte der Musik zugewandte Richtung des Genusses. Wenn der erstere Standpunkt, so verbreitet er unter Virtuosen und Dilettanten auch ist, begreiflicherweise keinen ernsthaften Verteidiger finden wird, so dürfte der letztere dafür derjenige sein, der nicht nur von der Mehrzahl aller Musik-Ausübenden und -Aufnehmenden geteilt wird, sondern diesen auch als ganz selbstverständlich und einer Rechtfertigung gar nicht bedürftig erscheint. Und doch kann nicht entschieden genug gegen diese Art des Musikgenieſsens Einsprache erhoben werden. Sie hat es verschuldet, daſs der musikalischen Kunst eine verweichlichende, die klare Denktätigkeit erstickende, ja eine verdummende Wirkung zugeschrieben worden ist. Sie ist auch die Ursache des Übermaſses an öffentlichen musikalischen Darbietungen in unserer

Zeit, die alle ihr williges, ja leidenschaftlich entgegenkommendes Publikum finden. Denn was ist es, was den gröfsten Teil dieses Publikums in die Konzertsäle treibt? Doch sicher nicht der Hochgenufs, der in der geistigen Verarbeitung des Gehörten besteht — wer möchte diese Aufgabe bei den sich jagenden Konzerten mit ihren oft endlosen und aus den verschiedenartigsten Bestandteilen zusammengesetzten Programmen überhaupt auf sich nehmen! Wenn es also nicht etwa, wie vielfach, die Bewunderung der Virtuosität der Ausübenden ist — von anderen Beweggründen ganz zu geschweigen —, so bleibt als einzig verständliche Anziehungskraft nur die suggerierende Gewalt der Musik übrig, ihre Umnebelung des Bewufstseins mit einer Wolke unbestimmter Gefühle und Phantasien, in der sich diese Menschen gefallen und der sich immer und immer wieder zu unterziehen sie nicht müde werden. Dafs bei diesem, jede selbsttätige geistige Anteilnahme ausschaltenden Verhalten die Kunstwerke und ihre Schöpfer nicht zu ihrem Rechte gelangen, ist ebenso klar, wie dafs die eigentlichen Segnungen echter Kunsteindrücke auf Geist und Gemüt der Hörenden dadurch vereitelt werden müssen. An Stelle des konkreten künstlerischen Genusses, der vom Hörer stets als ein individuelles geistiges Erlebnis empfunden und dem unveräufserlichen Schatze seiner bisherigen künstlerischen Erfahrungen als dauernder Besitz hinzugefügt werden sollte, tritt ein unbestimmtes Schwelgen in den elementaren Wirkungen der Töne, ohne auch nur das Streben nach Erkenntnis des geistigen Bandes, durch welches jene Töne gerade von diesem Komponisten in dieser bestimmten Form zum individuellen Kunstwerk zusammengefafst wurden. Die mit diesem schwelgerischen Tongenusse notwendig verbundene Nervenerregung, auf die es hierbei einzig abgesehen ist, kann aber unmöglich als der Zweck der musikalischen Kunst angesehen werden, ohne dafs sie damit auf den Rang eines blofsen Narkotikums herabsinken müfste. Das musikalische Kunstwerk ist, wie jedes andere, in erster Linie ein

Erzeugnis des menschlichen Geistes, und so notwendig es auch zu seiner Verlebendigung mit der sinnlichen Wirkung zu rechnen hat, so kann es doch auch nur wieder vom Geiste in seiner charakteristischen Eigenart erkannt und verstanden werden. Ein Sichbeschränken jedes einzelnen in seiner aktiven und passiven Musikpflege und ein bewufstes Sorgetragen vor allem für die restlose Aufdeckung des geistigen Gehaltes eines Tonstücks durch die Ausübenden dürfte allein im stande sein, jene oben erwähnte Mittellinie gesunder Musikübung, die in dem Schnell- und Massenbetrieb unserer Zeit immer mehr verloren zu gehen droht, wieder mehr zum Allgemeingut zu machen. Welcher Weg hierbei einzuschlagen und welche geistigen Kräfte dazu in Bewegung zu setzen seien, das soll an dem Beispiel des Klavierspiels hier erörtert und daraus die Erfahrung gewonnen werden, dafs die Musik, insbesondere das Klavierspiel, weit entfernt, das Denkvermögen zu umnebeln oder auch nur unbeschäftigt zu lassen, bei richtiger praktischer Erfassung zu einem ausgezeichneten Mittel gesunder Geistesentwicklung erhoben werden kann.

Der Inhalt einer Tondichtung unterscheidet sich dadurch von dem einer durch die Sprache zum Ausdruck kommenden Geistesschöpfung, dafs er nicht auf einem kürzeren Wege — etwa auszugsweise oder gar auf eine prägnante Formel gebracht — wiedergegeben werden kann. Während eine dialektische Abhandlung sich in ein Schlufsergebnis zuspitzt, das die sämtlichen vorangegangenen Begriffsreihen in sich einschliefst und zur notwendigen Voraussetzung hat, während auch eine poetische Schöpfung ihrem sachlichen Inhalte nach, vielleicht sogar unter Ahnenlassen ihrer formellen, darstellerischen Schönheiten, mit kurzen Worten dem Verständnis nahegebracht werden kann, gibt es für ein Werk der Tonkunst zum Zwecke seiner Mitteilung schlechterdings keinen anderen Weg, als den seiner Vorführung in der genauen, ihm vom Komponisten gegebenen Gestalt. Da weder in der Sprache, noch auch in einer anderen Kunst ein so

inniges Wechselverhältnis zwischen Inhalt und Form besteht, wie in der Musik, so hat hier eine Verkürzung, Verkümmerung oder sonstige Veränderung der Form eine entsprechende Veränderung und Entstellung des Inhalts zur unausweichlichen Folge. Sogar der Wechsel nur eines partiellen Ausdrucksmittels, wie des Rhythmus oder des Tongeschlechts oder der harmonischen Unterlage einer Melodie, kann diese in einem von Grund aus veränderten Charakter erscheinen lassen, und die Komponisten sind sich dieser nie versagenden Mittel wirksamer Charakterisierung wohl bewufst. Man ersieht hieraus, dafs zur Klarstellung des Inhalts einer Komposition die Hervorhebung ihrer Hauptmelodien oder sonstigen hervorstechenden Schönheiten nicht genügt, dafs vielmehr ihr Gesamtinhalt, als die Summe aller ihrer elementaren Ausdruckselemente, mittelst sorgfältigsten Zur Geltung Bringens jedes einzelnen dieser Bausteine, je nach seiner Bedeutung fürs Ganze, vor dem Zuhörer allmählich gleichsam auf- und nach allen Richtungen ausgebaut werden mufs. Und wenn wir bei diesem Bilde stehen bleiben wollen, so ergibt sich uns weiter, dafs die nächste und Hauptsorge des Spielers der klaren und deutlichen Überlieferung der Zeichnung, d. h., musikalisch gesprochen, der rhythmischen und melodischen Elemente der Komposition zugewandt werden mufs.
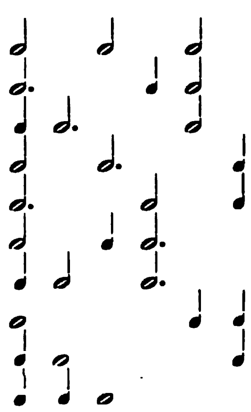
Treten wir hierbei der Aufgabe des Klavierspielers näher, als der vielseitigsten und deshalb für unsere Nachweisungen tauglichsten unter allen den Aufgaben musikalischer Reproduktionskunst, so gewinnt gerade hier schon die Rhythmik die Bedeutung eines heilsamen Geistesbildners. »Da wird«, um mit Mephistopheles zu reden, »der Geist euch wohl dressiert, in spanische Stiefeln eingeschnürt.« Es gilt, Mafs und Ordnung zu begründen, alle etwaigen Eigenheiten persönlichen Geschmacks und selbstschöpferischer Ideen hintanzuhalten und die vom Komponisten vorgezeichneten Verhältnisse als das Lebenselement aufzufassen, aufserhalb dessen das Kunstwerk aufhören würde, zu

bestehen. Nur eine derartig hohe Bewertung des rhythmischen Elementes kann als die Grundlage eines sinnentsprechenden Vortrags angesehen werden. Im einzelnen treten an den Spieler die verschiedenartigsten Forderungen heran, die ihn zu scharfem Vergleichen und Abschätzen und zu genauestem, seinen gewonnenen Urteilen entsprechendem Ausführen zwingen. Es ist eine Art mathematischer Tätigkeit, die hier vom Spieler verlangt wird, nur mit dem Unterschiede, dafs es sich nicht, wie in der Mathematik, um leere, abstrakte Formeln handelt, sondern um geisterfüllte, die Sinne unmittelbar ansprechende Tonformen, die die Mühe der abschätzenden und vergleichenden Tätigkeit durch ihre ästhetische Wirkung sogleich belohnen. Ganz eigenartige Aufgaben erwachsen dem Klavierspieler durch das so häufige gleichzeitige Auftreten verschiedenartiger Rhythmen. Dergleichen nach verschiedenen Mafsen gemessene Stimmen zugleich mit Bewufstsein auseinanderzuhalten und als aufs Engste miteinander verwachsen darzustellen — darin besteht die musikalische Aufgabe — erfordert eine Klarheit und Freiheit des Denkens, deren unter Umständen aufserordentliche Schwierigkeit jedem Klavierspieler wohl bekannt ist. Scharfe Auffassung gegebener Mafsverhältnisse und das Vermögen ihrer genauesten Umsetzung in die praktische Ausführung, das sind die Eigenschaften, die die musikalische Rhythmik einerseits voraussetzt, zu deren Vervollkommnung und Verfeinerung sie aber auf der anderen Seite auch wieder erheblich beiträgt.

Ganz andere Geisteskräfte sind es, die die Melodie, das zweitwichtigste Ausdruckselement in Tätigkeit setzt, und zwar als Folge ihres zusammengesetzteren Cnarakters, gegenüber dem einfachen Wesen des Rhythmus. Der Begriff melodisch, im engeren Sinne, hat es zwar mit einem nicht weniger einfachen Verhältnisse zu tun, wie der Rhythmus, indem er die Wirkungen von Tönen verschiedener Höhe ins Auge fafst, wie der Rhythmus diejenigen von Tönen verschiedener Dauer. In diesem

Sinne kann schon zwischen zwei Tönen ein bestimmtes melodisches Verhältnis festgestellt werden. In weiterer Bedeutung verstehen wir jedoch unter Melodie eine kürzere oder längere, abgeschlossene, kunstmäfsig gegliederte Form, die nicht nur durch die Ordnung der Tonhöhenverhältnisse, sondern auch durch die Rhythmisierung und die harmonischen Beziehungen der einzelnen Töne ihr charakteristisches Aussehen erhält. Aus diesem Zusammenwirken sämtlicher elementaren Ausdrucksmittel der Musik erwächst der Melodie jener vielsagende Charakter, der sie von jeher als die Blüte musikalischer Ausdrucksweise hat erscheinen lassen und den nun durch die Ausführung erschöpfend zu versinnlichen die Aufgabe des Spielers bildet. Es gilt also für den Klavierspieler, den allgemeinen Charakter einer Melodie zu erkennen und dabei festzustellen, welcher besonderen Mittel sich der Komponist zur Darstellung desselben bedient hat. Im Verfolge dieses Strebens wird der Spieler den Anteil zu bestimmen haben, der jedem einzelnen Ausdruckselement für den Aufbau der charakteristischen Gesamtwirkung zukommt, um seinem Vortrag die diesen Feststellungen entsprechende Fassung zu geben. Die allgemeinen ästhetischen Erfahrungen, die er diesen Untersuchungen wird zu Grunde legen müssen, lassen sich etwa in folgender Weise zusammenstellen: Eine steigende Tonfolge drückt eine Erhebung, eine Steigerung der Energie, eine fallende ein Herabsinken, ein Nachlassen derselben aus. Verläuft eine Tonreihe stufenweise, so entspricht diesem auch eine allmähliche Abstufung des Ausdrucks, während ein sprunghaftes Fortschreiten eine entsprechende Heftigkeit des Gradwechsels desselben in sich einschliefst. Von weiterer Bedeutung für die Erzielung eines bestimmten Ausdrucks ist es, ob eine Tonreihe vorwiegend diatonisch oder vorwiegend chromatisch fortschreitet. Im ersteren Falle erscheint die erzeugte Stimmung kräftiger, grofszügiger, im letzteren schwächlicher, sentimentaler, aber im einzelnen feiner charakterisiert und vermittelt. Alle diese lediglich auf den Wechsel

der Tonhöhen zurückzuführenden Charakterunterschiede erleiden eine weitere starke Beeinflussung, sei es im Sinne der Steigerung oder der Abschwächung, durch die Einwirkungen des Rhythmus, des Taktes, der Akzentuation und des Tempos. Wie mannigfaltig schon die rhythmische Verbindung dreier melodischen Töne ausfallen kann, ersehe man aus folgender Zusammenstellung:



die bei Hinzuziehung kleinerer Notenwerte noch bedeutend vergröfsert werden könnte. Eigentliche Bedeutung gewinnen diese Rhythmen natürlich erst im Lichte der verschiedenen Taktarten mit ihren bestimmten Ordnungen der Akzente. Es sei hier, wo es sich nicht um eine erschöpfende Darstellung aller dieser Verhältnisse handeln kann, nur darauf hingewiesen, welchen Unterschied für den Ausdruck einer melodischen Tonreihe es machen mufs, ob der höchste Ton derselben zugleich mit dem längsten und am meisten betonten zusammenfällt oder ob die Betonung einem weniger hohen und vielleicht zugleich kürzeren oder kürzesten oder einem weniger langen und vielleicht zugleich tieferen oder tiefsten Tone zuzuwenden ist. Dafs endlich auch ein bestimmtes Tempo von dem Charakter einer Melodie nicht zu trennen ist, braucht wohl kaum ausgesprochen zu werden. Nächst den rhythmischen Werten der einzelnen Töne einer melodischen Reihe ist ihre harmonische Bedeutung von schwer-

wiegendem Einfluſs auf ihr charakteristisches Zusammenwirken, und zwar ihr harmonisches Verhältnis sowohl im Nacheinander als auch zu den unterliegenden oder als unterliegend zu denkenden Akkorden — denn auch wirklich einstimmig auftretende Melodien vermögen wir nach unseren heutigen Gewöhnungen nur auf dem Grunde supponierter Harmoniefolgen zu verstehen. Wie nun schon die bestimmte Folge konsonanter oder dissonanter Intervalle für den Charakter einer Melodie von Bedeutung ist, so in noch viel höherem Maſse das konsonierende oder dissonierende Verhältnis der einzelnen Töne zu ihrer harmonischen Unterlage. Erst durch dieses wird der charakteristische Inhalt einer Melodie näher bestimmt und erläutert und diese in den Einzelheiten ihrer Fortschreitungen näher begründet. Also die Art der melodischen Folge einer Reihe von Tönen, ihre Rhythmisierung, Einteilung in Takte und Akzentuierung, endlich ihr Charakter als harmonieeigene oder harmoniefremde Bestandteile, das sind auf dem allgemeinen Grunde eines bestimmten Tongeschlechts und eines bestimmten Tempos die Kunstmittel, durch die der individuelle Gesamtcharakter einer Melodie begründet und zur Erscheinung gebracht wird.

Alle diese Einzelelemente melodischen Ausdrucks hat, wie gesagt, der Klavierspieler bei der Ausführung in Rechnung zu ziehen und jedem zu dem ihm zukommenden Rechte zu verhelfen. Er wird z. B. die aufsteigenden Teile einer Melodie durch ein kleines, eben merkbares crescendo und stringendo im Ausdruck der gesteigerten Energie zu unterstützen suchen, wie er umgekehrt dem Sinken der Melodie ein entsprechendes rallentando beigesellen wird, wenn nicht etwa bestimmte Gründe ein Abgehen von dieser natürlichen Vortragsregel angezeigt erscheinen lassen; er wird die Rhythmisierung und Betonung mehr oder weniger scharf, energisch, ich möchte sagen, eckig behandeln, je nachdem sie ihm für den Charakter der Melodie vorwiegend ausschlaggebend erscheinen oder nicht; er wird den harmonie-

fremden Tönen der Melodie, sobald sie auf schwerem Taktteil auftreten, eine besonders hervortretende, sich in gebührender Betonung und unscheinbarer Dehnung aussprechende Behandlung zu teil werden lassen, nicht zuletzt auch durch Beobachtung der richtigen Phrasierung (der musikalischen Interpunktion) die Deutlichkeit seines Vortrages zu verstärken suchen: alles dies und vieles andere, worauf im einzelnen hier nicht näher eingegangen werden soll, zu dem Zwecke, um durch die hierdurch herbeigeführte Konzentration des Ausdrucks denselben musikalischen Gedanken, dieselbe Stimmung im Hörer wachzurufen, die den Komponisten erfüllt und zur Aussprache gedrängt hatte.

Die Melodie ist der unumschränkte Herrscher im Reiche der Töne, und wo sie mit, sei es einfacher oder komplizierter, Begleitung auftritt, da haben wir ein monarchisches Verhältnis vor uns, ein Unterordnen aller Stimmen unter eine, deren berechtigte Überlegenheit dem Hörer nahezuführen der Spieler alle Überredungs- und Überzeugungskünste seines Vortrags ins Feld zu führen hat. Wenn dagegen der melodische Charakter alle Stimmen gleichmäſsig durchdringt, so zwar, daſs jede Stimme gelegentlich die melodische Führung übernimmt, während die übrigen so lange in die Rolle der Begleitung zurücktreten, so entsteht der polyphone Stil — die Republik unter den musikalischen Verfassungsformen — der bezüglich der Ausführung dem Spieler einen wesentlich veränderten Standpunkt anweist. Hier heiſst es »jedem das Seine« geben und in klarer Erkenntnis der wechselnden Rollenverteilung unter den einzelnen Stimmen nichts verabsäumen, was dem Hörer die Gleichberechtigung derselben und den aus dieser entspringenden eigenartigen Charakter dieses Stils zum Verständnis zu bringen geeignet ist.

Was die begleitenden, also die harmonischen Elemente eines Klavierstücks anbetrifft, so sind diese nicht als unterschiedslose Masse zu behandeln, sondern unter wirksamer Auseinanderhaltung ihrer für die Charakterisierung der Melodie wesent-

lichen und unwesentlichen Teile. Einfache Akkordbrechungen wird man mehr oder weniger ausdruckslos, kontrapunktische Begleitstimmen mit erhöhtem Ausdruck vorzutragen haben. Eine besondere Hervorhebung verdienen die zumeist dem Basse angehörigen Töne, die den harmonischen Fortgang des Stückes zu zeichnen bestimmt sind, zumal in den Fällen modulatorischer Ausweichungen. So ist bisweilen — um aus den mancherlei hierher gehörigen Fällen nur den einen heranzuziehen — eine im Bafs oder in einer der Mittelstimmen auftretende Septime, wenn gebührend betont, im stande, den Charakter einer ganzen Stelle in hellste Beleuchtung zu rücken und dadurch ihrer richtigen Auffassung die Wege zu ebnen.

Zielen die im Bisherigen besprochenen geistigen Bemühungen des Spielers darauf ab, den Inhalt eines Tonstücks zu verdeutlichen und im Bewufstsein des Hörers sicherzustellen, so mufs seine weitere Sorge der Schönheit seiner Darstellung gewidmet sein, wie man ja auch im aufserkünstlerischen Leben, nachdem man der notwendigsten Daseinsbedingungen sich versichert hat, auf Verschönerung und Verfeinerung seiner Lebenshaltung Bedacht zu nehmen pflegt. In der Kunst handelt es sich in letzter Linie nicht sowohl um die Mitteilung des vom Künstler Erdachten und Erschauten an den Hörer, als vielmehr um den aus dieser für ihn entspringenden sinnlichen und geistigen Genufs. Aus diesem Grunde hat hier — und ganz besonders in der Musik — das Wie der überliefernden Darstellung einen viel wesentlicheren Anteil an dem beabsichtigten Eindruck, als bei jeder andern Art geistiger Mitteilung. Der Klavierspieler wird daher im Hausrat seiner gesamten technischen Ausrüstung Umschau halten und alle die Mittel künstlerischer Darstellung aufzubieten haben, die ihn befähigen, das, was er in Tönen sagen soll, auch möglichst schön und anziehend zu Gehör zu bringen. So wird er den Wirkungen verschieden gefärbten Anschlags für die besonderen Zwecke seines Vortrags nachzuspüren haben, um

sich ihrer zur Erzielung feinerer charakteristischer Klangreize mit Erfolg zu bedienen, er wird die Art der Ausführung etwaigen verzierenden Beiwerks, die von den Komponisten nicht haarscharf vorgeschrieben zu werden pflegt, dem Charakter der betreffenden Stellen entsprechend festzustellen haben, er wird der Regelung des Pedalgebrauchs seine Aufmerksamkeit zuwenden müssen, und zwar in der doppelten Hinsicht als eines für den harmonischen Ausdruck vieler Stellen schlechthin unentbehrlichen, für andere nur klangbereichernden und klangverschönernden Kunstmittels, und ähnliches mehr. Für alle derartige Überlegungen und Entschliefsungen ist weniger der Verstand als der Geschmack des Spielers die mafsgebende Behörde, und so zeigt sich uns, wie das Klavierspiel nicht nur jenen, sondern auch diesen in hervorragender Weise zu beschäftigen und zu entwickeln vermag.

Die höchsten Ansprüche an die geistige Betätigung des Spielers stellt aber ein in gröfserer Form angelegtes Klavierstück vom Standpunkte seiner Gesamtdarstellung aus betrachtet. Sind die Einzelheiten des Stückes bezüglich ihrer technischen Ausführung und ihres Vortrags unter Berücksichtigung aller mitsprechenden Verhältnisse festgestellt worden, so sollen sie jetzt zum Ganzen verwoben werden, es sollen der Grundcharakter des ganzen Stückes, die grofsen Linien der Gesamtform aufgesucht und alle die einzelnen Teile und Teilesteile, einander steigernd oder sich bekämpfend, in dieselben eingeordnet werden. Und wie nun auf diesem Wege das ganze Kunstwerk allmählich sich vor uns aufzubauen hat, so wirft es in seiner Vollendung seinerseits wieder ein verdeutlichendes Licht auf die Einzelheiten zurück, die nun erst, als Teile des Ganzen, in ihrem wahren Sinne verstanden werden. Mancher frühere Zweifel wird dabei gelöst, mancher etwaige Fehler früherer Beurteilung berichtigt werden, ja, es wird erst jetzt der absolute Mafsstab zur Bestimmung der einzelnen Vortragselemente, wie des Tempos, des

Stärkegrades usw., gewonnen werden können. Für den Endzweck der Kunstleistung ist die Gesamt-Auffassung und Darstellung von ausschlaggebender Bedeutung. Ein im einzelnen noch so vollendet ausgearbeiteter Vortrag wird über den etwaigen Mangel eines ihn durchdringenden grofsen Zuges nicht hinweghelfen können, während der im Banne einer ergreifenden Totalwirkung stehende Hörer etwaige nicht ganz zur Vollendung gekommene Einzelheiten leichter verschmerzen wird. Den Kleinaufgaben, die in der technischen und geistigen Bewältigung dieser Einzelheiten dem Spieler gestellt werden, tritt demnach in deren Zusammenfassung zum organischen Ganzen eine jene an innerer Bedeutung weit überholende Grofsaufgabe gegenüber, die nun auch Geisteskräfte entsprechend höherer Ordnung zu ihrer Lösung in Anspruch nimmt. Allgemeine Weite des Blicks, Sinn für ebenmäfsig gegliederte Form, Kunst der Disposition, des besonnenen Aufbaus der Gesamtwirkung, genauestes Abwägen der Ursachen und Wirkungen, der Mittel und Zwecke: das etwa sind die geistigen Eigenschaften und Tätigkeiten, von deren erspriefslichem Zusammenwirken die Lösung der künstlerischen Gesamtaufgabe allein zu erhoffen ist. —

Man pflegt dem Studium der Wissenschaften, vor allem dem der Sprachen und der Mathematik, mit Recht nachzurühmen, dafs es, abgesehen von seinen unmittelbaren Ergebnissen, auch noch die Zwecke allgemeiner Geistesbildung verfolge und erreiche. Sollten unsere Ausführungen zu der Erkenntnis beitragen, dafs auch die Kunst des Klavierspiels, in der richtigen Weise betrieben, durch Erweckung und Stärkung der Willenskraft, der Schlagfertigkeit, des Sinnes für Mafs und Ordnung, Genauigkeit und Schönheit, der Gestaltungs- und Darstellungskraft einen ebenso vielseitigen wie wohltätigen Einflufs auf die gesunde Geistestätigkeit des Spielers gewinnen müsse, so hätten sie ihren Zweck vollauf erfüllt.

Über das Verhältnis des Komponisten zum Dichter.

(1903.)

Kaum dürfte es eine innigere geistige Verbindung geben als die, die die Musik mit der Poesie einzugehen im stande ist. Beide Künste scheinen von der Natur füreinander geschaffen zu sein, und wenn auch darüber die Ansichten auseinander gehen, ob der Vokalmusik oder der Instrumentalmusik eine höhere Rangstellung einzuräumen sei, so dürften darin wohl alle Meinungen übereinkommen, daſs die Verbindung der Musik mit der Poesie Wirkungen ermögliche, die jeder einzelnen dieser Künste aus eigenen Mitteln zu leisten versagt sei. Indem die der Musik wesentlich eigene begriffliche Unbestimmtheit und Dehnbarkeit des Ausdrucks sich mit dem in feste Begriffe gefaſsten dichterischen Inhalt vermählt, erwachsen beiden Teilen augenscheinliche Vorteile: der schwankenden Bedeutung des musikalischen Ausdrucks wird durch seine Anwendung auf eine Dichtung klar verständlichen Inhalts eine bestimmte Richtung vorgezeichnet, während der poetische Inhalt durch den Hinzutritt der Musik eine Verstärkung seines Ausdrucks, eine schärfere Beleuchtung und genauere Begründung erfährt. Jeder weiſs, um wieviel tiefer und eindringlicher eine zur musikalischen Behandlung geeignete Dichtung in Verbindung mit einer ihren Gehalt erschöpfenden Musik zu wirken vermag, als ohne diese. Hierin

liegt nun schon ausgesprochen, dafs nicht jede Dichtung die musikalische Behandlung herausfordere oder auch nur zulasse. Die Musik, als die Sprache der Empfindung, wird zu einer Verbindung mit der Poesie um so geneigter erscheinen, je mehr und ausschliefslicher sich auch diese als Empfindungsausdruck zu geben bestrebt ist. Alle rein epischen und didaktischen Dichtwerke widerstreben daher mehr oder weniger der musikalischen Behandlung, als deren eigentliches Gebiet somit die lyrische[1]) und im weiteren Sinne auch die dramatische Dichtung verbleibt, insofern diese der lyrischen Elemente nicht wohl entraten, ja gewissermafsen als eine Steigerung der lyrischen Dichtung selber aufgefafst werden kann. Aber wie es epische und didaktische Poesien gibt, die mit lyrischen Elementen durchsetzt sind und sich dadurch dem musikalischen Charakter nähern, so zeigt sich umgekehrt auch die Lyrik zuweilen so gedankenvoll, ja zu philosophischer Höhe sich erhebend, dafs sie eben dadurch ihrer Hinneigung zur Musik mehr oder weniger wieder verlustig geht. Für die kompositorische Inangriffnahme eines Gedichtes bildet indessen dieses gelegentliche Heraustreten aus seinem lyrischen Grundcharakter kein unüberwindliches Hindernis, da die Musik im Stande ist, durch Aufgeben der ausdrucksvollen Melodik und Ersetzen derselben durch eine freiere, deklamatorische Haltung auch derartigen Teilen eines Gedichts eine, wenn auch nicht im höchsten Sinne entsprechende, so doch wenigstens nicht widersprechende Behandlung angedeihen zu lassen. Zudem dürfte die Zahl der Gedichte, die sich, unter Ausschlufs aller erzählenden, beschreibenden oder betrachtenden Elemente tatsächlich in den engen Grenzen reinsten Empfindungsausdrucks bewegen, sehr gering sein. Wenn sonach die Musik sich für alle sogenannten lyrischen Dichtungen als ein willkommener,

[1]) Als lyrisches Gedicht bezeichneten die Griechen eben jedes zum Vortrag unter Begleitung der Lyra geeignete Gedicht.

ihre Wirkung vertiefender Bundesgenosse erweist, so hat das Zusammenwirken beider Künste doch auch eine nicht zu übersehende Kehrseite. So zweifellos das Gedicht nach Seite seines inhaltlichen Ausdrucks durch die Komposition eine Steigerung erfährt, so bezahlt es häufig diesen Gewinn zum Teil wieder mit dem Verlust seiner sprachlichen Wirkung. Die formale Schönheit der Sprache, ihre auf onomatopoetischen Lautfügungen beruhende Klangschönheit und Klangwahrheit, die oft allein schon wie Musik an unser Ohr dringt, kann oft der sinnlich stärkeren Wirkung des gesungenen Tones nicht standhalten, der Klang der Worte wird durch den der Töne bis zu einem gewissen Grade aufgezehrt und in seiner eigentümlichen Wirkung beeinträchtigt, wenn nicht ganz vernichtet. Je mehr daher der innerste Gehalt einer Dichtung auch in einem reichen und bezeichnenden Klange ihrer Sprache zum Ausdruck gekommen ist, um so mehr sollte man Bedenken tragen, diese eigenartige Schönheit durch die Musik zu verwischen und auf ein anderes Ausdrucksgebiet hinüberzuspielen. So manches der (komponierten und nicht komponierten) Gedichte Goethes — es sei nur auf das über die Maſsen herrliche: »An den Mond« hingewiesen — könnte hier als Beispiel herangezogen werden.

Treten wir nun unserer eigentlichen Aufgabe näher — wobei wir zunächst und vorzugsweise das Gebiet der Liedkomposition ins Auge fassen wollen — so wird sich uns zeigen, daſs der Standpunkt des Komponisten dem Dichter gegenüber (oder das Verhältnis der Komposition zur Dichtung) sich nach dem Anteil bestimmt, den der Komponist seiner Musik an der Gesamtwirkung einzuräumen für angemessen findet. Je nachdem die Musik hinsichtlich dieses Anteils hinter dem Gedichte zurückbleibt oder sich ihm ebenbürtig oder überlegen zeigt, entstehen drei gesonderte Standpunkte, die, in dieser Aufeinanderfolge, zugleich ein Bild des geschichtlichen Verlaufs der Liedkomposition vor uns entrollen.

Das einfachste und deshalb am frühesten eingeschlagene Verfahren, einen Text in Musik zu setzen, besteht in der Erfindung einer Melodie, die, in rhythmischem Anschlufs an die Textesworte, nur den allgemeinen Stimmungsgehalt des Textes wiederzugeben sich bemüht. Dieses Verfahren findet man beobachtet im Volkslied (dem Vorläufer des Kunstliedes) und im sogenannten volkstümlichen Liede, d. h. einem Kunstliede, das in der Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit seiner Haltung dem Charakter des Volksliedes nahezukommen sucht. Es handelt sich hierbei nur um die Erfindung einer schlichten, mehr oder weniger heiteren oder traurigen melodischen Weise (ohne oder mit einer sehr einfachen, harmonisch gehaltenen Begleitung), die die nüchterne Sprachform der Dichtung mit dem idealeren Gewand der Töne umkleiden und dadurch erst ermöglichen soll, dafs eine gröfsere Zahl gleichgestimmter Menschen an der Aussprache der in dem Gedichte niedergelegten Empfindungen teilnehmen kann. Wie schon derartige Volkslieder-Dichtungen sich nur in sehr allgemeinen Stimmungskreisen bewegen, wie sie nur solche Empfindungen austönen dürfen, die jeder an sich erlebt hat oder in die er sich wenigstens mühelos hineinversetzen kann, so wird die Musik sich erst recht nur der nächstliegenden, leichtest auffafsbaren melodischen und rhythmischen Wendungen bedienen dürfen und auf die Anwendung weiter hergeholter, einer ausgebildeteren Kunst angehöriger Mittel des Ausdrucks, wie z. B. Modulationen in nicht ganz nahe verwandte Tonarten u. dergl., verzichten müssen. Am reinsten treffen wir dieses Verhältnis beim wirklichen (unbegleiteten) Volksliede an, dessen Melodie wohl zugleich mit dem Texte, d. h. mit dem der ersten Strophe, entstanden zu sein scheint. Ob diese Melodie in demselben Grade auf die übrigen Strophen des Liedes passe, bekümmert das Volk wenig, und wenn auch in den meisten Fällen ein starker Mangel an Übereinstimmung bei dem allgemein gehaltenen Charakter der Melo-

dien ausgeschlossen erscheint, so nimmt das Volk an einem solchen, wenn er vorkommt, doch keinen Anstofs, das Interesse am stofflichen Inhalt steht eben hier so im Vordergrund, dafs ihm jener Mangel kaum zum Bewufstsein kommt. Dasselbe Verhältnis tritt uns in den volkstümlichen Liedern, ja sogar in einem grofsen Teile wirklicher Kunstlieder älterer und neuerer Zeit entgegen, die schon nicht mehr nur rein melodischen Charakters sind, sondern durch eine, wenn auch einfache Begleitung in ihrer Wirkung unterstützt und näher bestimmt werden. Dadurch, dafs hier die Melodie durch die dem Volksliede noch fehlende Begleitung getragen und emporgehoben wird, gewinnt sie eine allmählich immer deutlicher hervortretende Herrscherstellung und erlangt endlich auch dem Text gegenüber eine selbständige künstlerische Geltung. Aber mit dieser Selbständigkeit des melodischen Ausdrucks wächst keineswegs der Kunstwert der gesamten poetisch-musikalischen Schöpfung, so lange eben, wie wir für jetzt annehmen, die Musik nur dem allgemeinen Empfindungsgehalte des Textes zu entsprechen sucht. Die Folge ist vielmehr, dafs die Melodie, zwar unter Festhaltung des gegebenen Stimmungscharakters, einer rein musikalischen Anlage und Abrundung zustrebt und schliefslich auch ohne Worte verständlich und geniefsbar wird. Damit gestaltet sie sich aber zur Instrumentalmelodie und weicht ihrer Bestimmung aus, im engsten Verbande mit dem Texte zu wirken und aus ihm heraus erst verständlich zu werden. Denn je reizvoller und anziehender eine Melodie vermöge ihres selbständig-musikalischen Gehaltes dasteht, um so weniger wird sie des Zusammenwirkens mit den Textworten bedürfen, um so mehr wird sie die Aufmerksamkeit des Hörers auf ihre eigenen Reize lenken und die Worte überflüssig erscheinen lassen. Das Lied: Auf Flügeln des Gesanges von Mendelssohn — um nur ein Beispiel anzuführen — unterscheidet sich, in einer geschickten Klavierbearbeitung vorgetragen, in nichts von einem der Lieder ohne Worte des Meisters und

würde den Gedanken, dafs es ein Lied mit Worten sei, schwerlich im Hörer aufkommen lassen. So grofs die Zahl derartiger Lieder bis auf den heutigen Tag auch ist — und es sind nicht die am wenigsten verbreiteten — so sind sie doch weit davon entfernt, die Idealform des Kunstliedes zu vertreten, die vielmehr eine ganz anders geartete, innerlichere Beteiligung des musikalischen Elementes an der Gesamtwirkung des aus beiden Künsten sich ergebenden Doppelkunstwerkes bedingt.

Nicht um die Erfindung einer im günstigsten Falle der allgemeinen Stimmung des Gedichtes entsprechenden Melodie überhaupt handelt es sich bei der idealen musikalischen Wiedergabe eines Liedestextes, sondern um eine Melodie, die nicht nur im ganzen, sondern auch in ihren Einzelzügen dem individuellen Charakter des Textes angepafst ist. Denn nur eine solche wird sich im Stande zeigen, mit diesem zu einer so innigen Einheit zu verwachsen, dafs von einer ebenbürtigen Anteilnahme beider die Rede sein kann. Ein diesem entsprechender Standpunkt des Komponisten dem Dichter gegenüber konnte aber erst Platz greifen, nachdem die lyrische Dichtung selbst ihre frühere volkstümliche, auf die Aussprache allgemeinen Lebenslagen entsprechender Empfindungen abzielende Richtung überwunden hatte und in den Bereich subjektiv gefärbten Empfindungsausdrucks eingetreten war. Wenn wir diesen Umschwung in der Entwicklung der lyrischen Poesie mit dem Auftreten Goethes als endgültig vollzogen ansehen, so erkennen wir in dessen jüngerem Zeitgenossen Franz Schubert den grofsen Meister der Töne, der nach den vereinzelten, übrigens oft mehr oder weniger noch arienhaften Anläufen Webers, Beethovens, Mozarts und früherer Meister, zum ersten Male durch seine geniale Begabung befähigt war, von der lyrischen Poesie Goethes und der sich ihm anschliefsenden Dichter in dem angegebenen Sinne musikalisch Besitz zu ergreifen.

Der Kernpunkt dieses neuen Standpunktes besteht darin, dafs die Lieder nicht mehr strophisch d. h. mit gleichbleibender

Melodik in allen Strophen, in Musik gesetzt, sondern wie der darauf bezügliche Ausdruck lautet, durchkomponiert werden. Hierbei wechselt nicht nur die Melodie in den verschiedenen Strophen, sondern es unterliegen auch die Begleitungsform, der Modulationsgang, das Tempo, ja bisweilen sogar die Taktart bedeutungsvollen Wandlungen, sobald es der dichterische Inhalt zu fordern scheint. Dafs ein solcher Stil leicht die Gefahr der Zersplitterung heraufbeschwört, liegt auf der Hand. Wie daher schon der Dichter darauf bedacht sein mufs, trotz mancherlei kleineren und gröfseren Abschweifungen die Einheit einer das Ganze durchziehenden Grundstimmung zu wahren, so unterliegt auch der Komponist dieser Verpflichtung, und um so mehr, als seiner Sprache das begriffliche Band versagt ist, mit dem der Dichter auch das Verschiedenartigste und Entgegengesetzte logisch auseinander zu entwickeln und zum organischen Ganzen zu verbinden weifs. Der Komponist wird sich daher die Gelegenheit nicht entgehen lassen dürfen, wo es geht, auf seine, die Grundstimmung malende Anfangsmelodie zurückzukommen und besonders, wenn es dem Sinne des Textes nicht widerspricht, die Schlufsstrophe der Anfangsstrophe gleich oder ähnlich zu gestalten, um dadurch seiner Schöpfung die hieraus entspringende Rundung und Einheitlichkeit zu sichern, wie sie sich bekanntlich auch in der Instrumentalmusik als die dem Wesen der musikalischen Kunst am natürlichsten entsprechende Form herausgebildet hat. Es braucht wohl kaum betont zu werden, dafs dieses Verfahren in vielen Fällen ohne Zwang und ohne Schablonenhaftigkeit nicht angewendet werden kann. Welcher genialen Abwandlung es aber in der Hand eines grofsen Komponisten fähig ist, dafür bietet das Schicksalslied von Joh. Brahms, wenn es auch freilich nicht in die eigentliche Gattung des Liedes hineingehört, ein herrliches Beispiel. Wie uns hier der Meister aus den dissonanzenvollen Stürmen des Mittelsatzes in das lichte Cdur des Nachspiels hinüberleitet, um hier die Anfangsmelodie

des Orchesters nochmals in überirdischer Verklärung an unserem Ohre vorüberziehen zu lassen, das wirkt zugleich rein musikalisch überaus befriedigend und beruhigend, wie noch mehr im Sinne einer inneren Versöhnung, die überdies in dem Gedankengange der Hölderlinschen Dichtung nicht zu finden war.

Ehe wir des Näheren auf diesen neuen Standpunkt eingehen, sei nur noch bemerkt, dafs, wie dieser schon vor Schubert nicht selten auftaucht, umgekehrt neben ihm die frühere strophische Kompositionsweise ihre Geltung behauptet hat und auch weiter behaupten wird, sobald es sich um Texte handelt, die in jeder ihrer Strophen gewissermafsen nur einen Gedanken, eine Empfindung in verschiedenen Wendungen zum Ausdruck bringen. Als Beispiele hierfür können unter den Schubertschen Liedern angeführt werden: »Das Wandern ist des Müllers Lust«, »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein«, »Ich denke dein« u. a., in denen die Rastlosigkeit des Wanderers, die Ungeduld des Liebenden, der stete Gedanke an den Geliebten den immer anders gewendeten Inhalt jeder Strophe bilden. Auch wird der volksliedartige Charakter eines Gedichtes, wie z. B. des Heiderösleins von Goethe, trotz seines in den einzelnen Strophen balladenmäfsig fortschreitenden Inhalts nur auf diesem Wege seinen zutreffenden musikalischen Ausdruck finden, wie es ja Schubert und Silcher, ja schon Reichardt, in ihren bekannten, unverkennbar geistesverwandten Kompositionen des Gedichtes so ansprechend dargetan haben.

Das Mittel, einem mehrstrophischen Gedichte wechselnden Inhalts auf musikalischem Wege genauer beizukommen, liegt also, wie erwähnt, in der verschiedenartigen musikalischen Behandlung der einzelnen Strophen. Die Verschiedenartigkeit brauchte vielleicht, den einfachsten Fall angenommen, nur in einer dem Inhalt entsprechend veränderten Melodik zu bestehen, während eine die Grundstimmung bezeichnende fortlaufende Begleitung das die einzelnen Strophen zum Ganzen einende Band

abgeben würde. Eine in diesem Sinne wirksame Begleitung ist freilich unmittelbar verständlich nur zu ermöglichen, wenn der Text zur Erfindung eines eigenartig rhythmisierten Begleitungsmotivs geradezu herausfordert, wie es in den von Schubert gewählten dichterischen Vorwürfen so häufig und vielseitig zu beobachten ist. Man denke an das Murmeln des Bächleins in »Wohin?«, die fächelnde Bewegung des Windes in »Suleika«, die drehende Spinnbewegung in »Gretchen am Spinnrade«, an den eintönigen nächtlichen Ritt im »Erlkönig«, den »rasselnden Trott, holpernd über Stock und Stein« in »Schwager Kronos«, das Brausen des Sturms in der »Jungen Nonne«, die schaukelnde Wellenbewegung in dem Liede »Auf dem Wasser zu singen« u. v. a. In allen diesen Fällen hat der Komponist die Aufgabe der allgemeinen Stimmungscharakteristik zum grofsen Teile, wenn nicht vorwiegend, der Begleitung überwiesen. Wo der Text die beharrliche Durchführung eines und desselben eigenartig gestalteten Bewegungsmotivs nicht zuläfst, da mufs entweder mit der Melodie auch die Begleitung gewechselt werden (wie in den Liedern »Ich frage keine Blume«, »Wohin so schnell«, »Nur, wer die Sehnsucht kennt« u. a.), oder es bleibt dem Komponisten dieses positive Mittel der Charakterisierung überhaupt versagt, er mufs sich — und das gilt natürlich auch für nicht durchkomponierte Lieder — mit einer einfachen harmonischen, dem Sinne des Textes wenigstens nicht widerstrebenden Begleitung begnügen und sich bezüglich der Charakteristik an die melodische Gestaltung zu halten suchen. Derartige Lieder (wie z. B. »Am Bach viel kleine Blumen stehn«) sind jedoch bei Schubert, wie bei allen berufenen Liederkomponisten, verhältnismäfsig selten, da doch die meisten Texte dem tiefer Blickenden Beziehungen offenbaren werden, die, wenn auch nicht immer durch eine so unzweideutige, natürliche Vorgänge nachahmende rhythmische Gestaltung, wie in den oben genannten Fällen, so doch in irgend einer andern Weise erkennbar in der

Begleitung ihren Niederschlag finden können. Wie blüht und spriefst es »an allen Enden« in dem Liede »Frühlingsglaube«, wie schön ist in dem Liede »Rosamunde« der milde Dämmerschein des Vollmonds durch das festgehaltene, sich über der Singstimme hinziehende c der Begleitung gezeichnet worden, wie malt die so einfach gehaltene Begleitung das Aufschluchzen des unglücklich Liebenden in dem Liede »Der Müller und der Bach« und wie schön ist es gedacht und mit den einfachsten Mitteln ausgeführt, dafs jener schluchzende Rhythmus, auch da noch, wo die Stimmung des Liedes bei den Worten des Baches sonniger wird, fortfährt, den Untergrund der jetzt heiter bewegten Begleitung zu bilden, als Zeichen, dafs die freundliche Zusprache des Baches bei dem Müller keinen Glauben findet! Ähnliche Beispiele eines leicht nachweisbaren, wenn auch nichts weniger als aufdringlichen Zusammenhangs zwischen der Grundstimmung des Gedichtes und der besonderen Gestaltung der Begleitung könnten noch in Menge beigebracht werden.

Wenn hiernach die Begleitung, auch wo sie, wie in sämtlichen angeführten Fällen, nur untergeordnet, als harmonische Stütze, auftritt, einen wichtigen Anteil an der Gesamtwirkung des Liedes behauptet, so verbleibt doch der Melodie die Hauptaufgabe der Charakterisierung, namentlich soweit diese sich auf die genauere Zeichnung der feineren Stimmungsgrade und Stimmungswechsel, ja vielleicht gar auf die Ausmalung einzelner bedeutsamen Worte zu erstrecken hat. Das eigentümliche Wesen und die Schwierigkeit dieser Aufgabe liegt darin, dafs trotz dem engen Anschlufs der Melodie an den Empfindungsgehalt des Textes ihr musikalischer Zusammenhang nicht aufser acht gelassen werden darf, wofern überhaupt dem Liede ein selbständig musikalischer Wert zugesprochen werden soll. Dies festgehalten dürften die Fälle wohl nur als glückliche Ausnahmen zu bezeichnen sein, in denen die Möglichkeit einer solchen gleichmäfsigen Berücksichtigung der poetischen und der musikalischen

Anforderungen dem Komponisten mühelos in den Schofs fiele. In den meisten Fällen wird es ohne mehr oder minder häufige und umfangreiche Zugeständnisse des Textes an die Musik oder der Musik an den Text nicht abgehen können. Als ein solches Zugeständnis des Textes ist es schon zu betrachten, wenn, aus rein musikalischen Gründen, gewisse Wörter oder Silben durch auf sie entfallende Betonungen oder hohe Noten eine Hervorhebung erhalten, die ihrer Bedeutung im Zusammenhang des Textes keineswegs entspricht, ja vielleicht geradezu widerspricht. So an der Stelle: »Meine Mutter hat manch gülden Gewand« im »Erlkönig« Schuberts oder: »Welch ein törichtes Verlangen treibt mich in die Wüsteneien« im »Wegweiser« desselben Komponisten. Wenn in dieser Hinsicht den Liederkomponisten im allgemeinen etwas mehr Vorsicht anzuraten wäre, obwohl zuzugeben ist, dafs manches Derartige durch den Vortrag gemildert und ausgeglichen werden kann, so ist eine andere Freiheit des Komponisten dem Texte gegenüber unbedenklicherer Art: die Wiederholung oder die Umstellung einzelner Wörter oder ganzer Sätze und Teile eines Gedichtes. Schon die schlichte Wiederholung einer oder mehrerer Verszeilen lediglich zum Zwecke der Ausfüllung der musikalischen Periode hat nichts Anstöfsiges, sie wird aber geradezu zum Gewinn, wenn durch eine melodische, harmonische oder sonstige Änderung eine Steigerung, Vertiefung oder sonstige Färbung des Ausdrucks dabei erzielt und damit bisweilen die geheimsten, in den Worten nicht unmittelbar zum Ausdruck kommenden Absichten des Dichters enthüllt werden. So in dem Liede: Gute Nacht der »Winterreise« Schuberts, wo der Komponist in der Schlufsstrophe: »Schreib im Vorübergehen ans Tor dir: gute Nacht, damit du mögest sehen, an dich hab ich gedacht« die letzten Worte: »an dich hab ich gedacht« zögernd und leise in Moll wiederholt, zum Zeichen, dafs das Gedenken eines schmerzlichen Anflugs nicht entbehrt. Anders verhält es sich in dem Liede: Gretchen am Spinnrade, wo der Komponist mit

der Anfangsmelodie auch die ersten beiden Textzeilen am Schlusse wiederholt, teils um das Lied musikalisch abzurunden, teils um damit anzudeuten, dafs nach den mancherlei leidenschaftlichen Aufwallungen die anfängliche Schwermut wieder Platz greift, wie ja auch der Dichter die Anfangsstrophe zu gleichem Zwecke inmitten des Gedichtes mehrmals wiederkehren läfst. Gröfsere nicht vom Dichter vorgeschriebene Wiederholungen finden wir beispielsweise in den beiden Liedern: Am Feierabend und Mein (in den Müllerliedern). Hier hat der Komponist mit Recht die ganze erste, den eigentlichen lyrischen Ergufs enthaltende Hälfte nach der zweiten, die in beiden Fällen mehr betrachtenden Charakters ist, wiederholt, um seinen Schöpfungen die sonst, schon aus musikalischen Gründen, nur zu leicht gefährdete Stimmungseinheit zu sichern. Eine ganz eigenartige Freiheit nimmt sich Mozart im »Veilchen«, indem er am Schlusse des von ihm fast dramatisch behandelten Liedes gewissermafsen aus dem Rahmen des Kunstwerks heraustritt und durch Hinzufügung der Worte: »Das arme Veilchen! Es war ein herzigs Veilchen« einen Abschlufs von entzückendem Liebreiz gewinnt.

Wie in allen diesen und ähnlichen Fällen der Text durch veränderte Betonungen, durch Umstellungen, Wiederholungen, kleine Zusätze (oder Auslassungen) sich den Bedingungen der musikalischen Gestaltung anbequemen mufste, so ist auch diese nicht immer in der Lage, ihre volle Selbständigkeit aufrecht erhalten zu können, sondern häufig gezwungen, der Eindringlichkeit des textlichen Ausdrucks zu Liebe sich zu Zugeständnissen und Opfern herbeizulassen. Die Ebenmäfsigkeit des melodischen und harmonischen Fortgangs wie die Symmetrie des architektonischen Aufbaus werden oft empfindliche Störungen erleiden müssen, wenn die neben der Schönheit als gleich hohes Ziel anzustrebende Ausdrucks*wahrheit* zu ihrem Rechte kommen soll. Wie so mancher auffallende Melodieschritt (Die Wetterfahne, Der Wegweiser, Prometheus), so manche fernabführende

Modulation (Der Neugierige, Pause, Der Doppelgänger), mancher plötzliche Wechsel des Taktes oder des Tempos (Frühlingstraum, Der Wanderer), manche durch Pausen unterbrochene Deklamation des Textes (Eifersucht und Stolz) u. ä. finden ihre hinreichende Begründung nur in bestimmten Verhältnissen des textlichen Inhalts, denen auf anderem Wege musikalisch nicht beizukommen war! Zum höchsten Grade der Aufopferung ihrer formalen Selbständigkeit wird die Melodie solchen Dichtungen gegenüber gezwungen, die, weil sie selbst nicht in eine bestimmte dichterische Form gegossen sind und etwa der gleichmäſsigen Strophenbildung und des Reimes ermangeln, demgemäſs auch keine Anregung und keine Handhabe zur Anlegung einer wohlgegliederten musikalischen Form gewähren. Die Melodie verzichtet hier auf ihre sonstige periodische Geschlossenheit und bemüht sich nur, in mehr rezitativischer Weise, unter genauestem rhythmischen Anschluſs an den Text und unter sorgfältigster Auswahl der melodischen Intervalle, den dichterischen Gehalt Zeile für Zeile ins Musikalische zu übersetzen, nur hier und da zu einer gemesseneren, gefestigteren Melodik sich verdichtend. Zu dieser Art von Gesängen gehören u. a. die Schubertschen Kompositionen der Goetheschen Gedichte Prometheus, Ganymed und Grenzen der Menschheit, von denen die beiden ersten zudem nicht einmal die Einheit einer bestimmten Tonart festhalten. Hier — und am meisten im Prometheus — ist das Prinzip des Durchkomponierens zum Äuſsersten getrieben und dadurch eine Zersplitterung eingetreten, die die Komposition als Ganzes musikalisch ungenieſsbar machen würde, wenn sie nicht durch die Fülle und Macht der sich logisch entwickelnden dichterischen Gedankenfolge zusammengehalten würde. Nun ist ja aber auch der Prometheus kein lyrisches Gedicht, sondern ein dramatischer Monolog und als solcher vom Komponisten ganz richtig in einer von der Weise seiner lyrischen Gesänge völlig abweichenden Art behandelt worden.

Im ganzen mufs von dem Liede Franz Schuberts in seinen höchsten Ausstrahlungen gesagt werden, dafs in ihm die Idealform des Kunstliedes verwirklicht erscheint. Seine Melodik bezeichnet — ganz abgesehen von ihrem hohen Schönheitswerte — die richtige Mitte zwischen rein musikalischer Selbständigkeit und poetisch charakteristischer Ausdrucksfähigkeit, die Begleitung bleibt trotz ihrer stets eigenartigen, auf den Inhalt der einzelnen Lieder zugeschnittenen Haltung, von vorübergehenden Einzelheiten abgesehen, immer untergeordnet, Text und Musik tragen in notwendiger gegenseitiger Begünstigung wie Begrenzung ihrer Einzelwirkungen gleichermafsen zur künstlerischen Gesamtwirkung bei.

Man erkennt schon hier die Gefahr, in die die Liedkomposition hineingedrängt werden mufste, wenn man bei dem von Schubert erreichten Standpunkt des Verhältnisses der Musik zum Text nicht stehen blieb, sondern, wie es wirklich geschah, in dem gesteigerten Bestreben, den dichterischen Gehalt nicht sowohl musikalisch zu charakterisieren, als vielmehr mit den Mitteln der Musik völlig um- und neuzuschaffen, die Rechte und Grenzen der musikalischen Mitwirkung immer mehr erweiterte. Indem so namentlich die Begleitung, als der Sitz des absolut musikalischen Elementes, immer selbständiger und der Singstimme an Bedeutung ebenbürtiger sich gestaltete, indem sie im Verfolg dieser Richtung ihr schliefslich über den Kopf wuchs, mufsten als Endergebnis Gebilde zu Tage treten, die, als selbständig musikalische Gegenbilder des Textes, seiner Mitwirkung mehr oder weniger entraten konnten. Hiermit waren aber die Grenzen der zulässigen Behandlung des Liedes überschritten und dieses in eine Bahn hineingetrieben worden, auf der es in das reine Instrumentalstück umschlagen mufste. Nicht in ein Lied ohne Worte, im Sinne des eingangs erwähnten Mendelssohnschen Liedes: Auf Flügeln des Gesanges, sondern in das wirklich instrumental gedachte und ausgeführte Tonstück, ohne Rück-

sicht auf eine es beherrschende selbständige melodische Oberstimme.

Schon bei Schubert selbst finden sich die Keime dieser Richtung, indem er zuweilen in Einzelfällen den Schwerpunkt nicht nur der Stimmungscharakteristik, sondern der gesamten melodischen, rhythmischen und harmonischen Gestaltung in die Klavierpartie verlegt, während die Singstimme entweder nur deklamatorisch behandelt ist oder doch nur als ein Hinzugefügtes erscheint. Man sehe, wie im »Nachtstück« die stimmungerwekkenden fünf Einleitungstakte unmittelbar eine Oktave tiefer wiederholt werden, während die Singstimme nur rhapsodisch deklamierend sich hinzugesellt, bis sie erst mit dem 18. Takte eine feste melodische Haltung gewinnt, man bemerke, wie im »Prometheus« bei den Worten: »Ihr nährt kümmerlich von Opfersteuern und Gebetshauch eure Majestät« die Klavierpartie in ihrem mühsam sich fortwindenden vierstimmigen Satze eine selbständige und vollständige musikalische Illustration des dichterischen Gedankens entwirft, zu der die Singstimme nachträglich erst erfunden worden zu sein scheint, wie im »Ganymed« die Begleitung durch ihre motivische Selbständigkeit streckenweise die Singstimme fast entbehrlich machen könnte. Ein Beispiel einer durchgängig selbständigen und der Singstimme an Bedeutung ebenbürtigen Klavierpartie bietet das Lied: »Letzte Hoffnung« aus der Winterreise, das in seinem instrumentalen Teile fast allein schon das beabsichtigte Stimmungsbild zerflatternder Hoffnung vor unser Ohr zaubert.

Dieses zunehmende Vordringen und Auswachsen der Klavierbegleitung zu einem für den Gesamtorganismus immer wesentlicheren und von ihm immer unlöslicheren Bestandteile ist eines der charakteristischsten Abzeichen der Lieder Robert Schumanns gegenüber denen Franz Schuberts, wenn es auch vielleicht zweifelhaft bleiben mufs, ob Schumann mit Bewufstsein diese Richtung eingeschlagen habe oder ob er durch seine vorangegangene aus-

schliefsliche Betätigung als Klavierkomponist unwillkürlich darauf geführt worden sei. Was sich schon bei einer flüchtigen Überschau der Schumannschen Lieder sogleich bemerkbar macht, ist die umfangreichere Ausnutzung des Klaviers zur Begleitung, sofern diese nicht mehr in dem früheren Grade möglichst unterhalb der Singstimme zu verbleiben sucht, sondern frei und ungehindert den ganzen Umfang des Klaviers sich zu nutze macht. Wie hierdurch einerseits die Ausdrucksfähigkeit der Begleitung gewinnen mufste, so erwuchs daraus auf der andern Seite für die Singstimme die Gefahr, in ihrer Wirkung beeinträchtigt, wenn nicht bisweilen sogar erdrückt zu werden. Dieser Gefahr entgeht Schumann zumeist dadurch, dafs er den Faden der Melodie häufiger, als es früher geschah, unterbricht, um Raum für das zu gewinnen, was er nur durch ein selbständigeres Hervortretenlassen der Klavierpartie ausdrücken zu können glaubt. Indem er ferner das motivisch-melodische Gewebe sich gleichmäfsig über Singstimme und Begleitung verbreiten läfst, gelangt er zu einem in diesem Grade bis dahin nicht gekannten Zusammen- und Ineinanderwirken beider Ausdruckselemente. So feine Wirkungen Schumann auf diesem Wege erzielt und so wenig wir diesen Stil in seinen hierin charakteristischen Liedern missen möchten, da er mit der ganzen uns ans Herz gewachsenen Individualität des Meisters aufs Innigste zusammenhängt, so möchte er doch als ein absoluter Fortschritt in der Entwicklung der Liedkomposition nicht zu betrachten sein. Denn was dadurch auf der einen Seite für die Einheit des Kunstwerks gewonnen wird, wird nur zu leicht auf der andern der Kontinuität der Singstimme zum Opfer gebracht, die noch obendrein Gefahr läuft, auf den Charakter einer Instrumentalstimme zurückgeschraubt zu werden. Mit welcher Genialität Schumann diese Klippen zu umschiffen gewufst hat, das zeigen seine Lieder: »Der Nufsbaum«, »Dein Bildnis wunderselig«, »Im wunderschönen Monat Mai«, »Er, der Herrlichste von allen« u. v. a., die, so deutlich

sie den neuen, von dem Schubertschen Ideal so abweichenden Standpunkt zum Ausdruck bringen, zu den köstlichsten Perlen der Literatur gezählt werden müssen. Ganz vereinzelt — in dem Liede: »Das ist ein Flöten und Geigen« — findet sich bei Schumann der Fall, dafs die Singstimme von der Begleitung völlig überwuchert wird, indem diese ein ganz selbständiges, in sich beschlossenes lebhaft bewegtes Musikstück bildet, dem sich die einzelnen Zeilen des Gedichts, jedesmal durch längere Pausenreihen voneinander getrennt, in mehr schlicht erzählender, als melodisch ausdrucksvoller Weise hinzugesellen. Schumann hat, wie man sieht, diesem Liede, seinem Inhalt entsprechend, eine mehr dramatisch-anschauliche, balladenartige Behandlung zu teil werden lassen, für die allerdings andere Gesichtspunkte mafsgebend sind, als für die Komposition eines lyrischen Gedichts.

Mit der durch Schumann bewirkten Erhebung der Begleitung auf einen der Singstimme fast gleichwertigen Rang steht seine Vorliebe für längere Vor-, Zwischen- und Nachspiele in engem Zusammenhang. Die in den von ihm benutzten Gedichten angeschlagenen Stimmungen schienen ihm öfter einer Einführung oder, in ihren verschiedenen Phasen, vermittelnder Übergänge oder endlich eines längeren Ausklingens zu bedürfen, um mit der ganzen, ihnen innewohnenden Stärke und Eigenart auf musikalischem Wege in die Seele des Hörers geleitet zu werden. Besonders sind es die Nachspiele, in denen sich Schumann oft nicht genug tun kann, indem er im Gegensatz zu Schubert, bei dem sie zumeist nur dem äufseren Abschlusse dienen, sich in ihnen bemüht, die Stimmung noch tiefer zu erschöpfen, weiterzuführen oder mit Früherem zu verknüpfen. Es sei mit Beziehung hierauf nur auf zwei der schönsten hierhergehörigen Beispiele, auf die Schlufsnummern der Zyklen »Frauenliebe und Leben« und »Dichterliebe« besonders hingewiesen. Wie sehr durch Schumann Singstimme und Begleitung zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen worden sind, geht auch dar-

aus hervor, dafs in vielen seiner Lieder (namentlich der »Dichterliebe«) die Melodie nicht zum kadenzierenden Abschlufs gebracht wird, sondern auf einem beliebigen Akkord und Intervall abbricht, um die allmähliche Herbeiführung des Schlusses der Klavierpartie zu überlassen.

Es ist schon angedeutet worden, dafs Schumann trotz aller seiner bewufsten oder unbewufsten Bemühungen um ein innigeres Ineinanderaufgehen von Singstimme und Begleitung den melodisch selbständigen Charakter der ersteren nicht aus dem Auge verliert. Wenn daher auch seine Lieder infolge ihrer beziehungsvollen Wechselwirkungen und der damit zusammenhängenden verwickelteren Anlagen jener edeln Einfachheit und Volkstümlichkeit entbehren, die dem Schubertschen Liede nachgerühmt werden mufs, so stehen sie noch immer auf einem zwar eigenartigen, aber, den Anforderungen des Liedes als Kunstform gegenüber, durchaus berechtigten Standpunkt musikalischer Behandlung und überragen andrerseits das Schubertsche Lied noch an Poesie des Ausdrucks und liebevollem Versenken in die feineren Wendungen des dichterischen Gedankens.

Neben Schumann verdient Felix Mendelssohn-Bartholdy hier nur eine flüchtige Erwähnung. Denn mit so schönen und individuell gearteten Gaben er uns auch auf dem Gebiete des Liedes beschenkt hat, so hat er doch, seiner klassizistischen Richtung entsprechend, den durch Schubert festgestellten Standpunkt der möglichsten melodischen Selbständigkeit der Singstimme und des untergeordneten Charakters der Begleitung in keiner Weise anzutasten versucht.

Die neuere Liedkomposition hat sich bezüglich ihrer grundsätzlichen Stellung zunächst den von Schubert und Schumann gegebenen Vorbildern angeschlossen, wenn auch bei ihren hier allein heranzuziehenden Hauptvertretern je nach ihrer Individualität gewisse Einzelmomente des musikalischen Ausdrucks eine besondere Hervorkehrung und Weiterbildung erfahren haben.

So bei Robert Franz, der sich in seiner Melodik und der Behandlung seiner Begleitungen Schubert nahe verwandt zeigt, das kontrapunktische Element, das, als die Frucht seines Studiums Bachs und Händels, der Mehrzahl seiner Gesänge ein vornehm-ernstes Gepräge verleiht; so bei dem wieder Robert Schumann näherstehenden Adolf Jensen eine lebhaft pulsierende, prickelnde Rhythmik. Die Begleitungen Jensens sind noch mehr als die Schumanns aus der Klavierpassage, aus den Bedingungen der pianistischen Technik hervorgewachsen und dabei oft von solcher Fülle und solchem Reiz des klanglichen Ausdrucks, dafs sie zuweilen, wie in den Liedern: »Klinge, klinge, mein Pandero«, »Margreth' am Tore« u. a., allein vorgetragen, voll befriedigende Klavierstücke mit allen Reizen ihrer Gattung darstellen, zu denen die übrigens ebenso selbständige Singstimme nichts eigentlich Neues mehr hinzutut. Endlich hat auch Johannes Brahms die Liedkomposition — und zwar vorwiegend nach der harmonisch-modulatorischen Seite hin — mit neuen wertvollen Mitteln ausdrucksvoller Charakterisierung bereichert. Wenn schon Franz Schubert einer der genialsten Pfadfinder in dieser Hinsicht genannt werden mufs und man nicht ganz mit Unrecht gesagt hat, dafs es in der heutigen Musik kaum eine Harmonieverbindung gäbe, die sich nicht mittelbar oder unmittelbar in seinen Werken vorgebildet fände, so begnügte er sich im einzelnen Liede doch nur mit einem engeren Kreise nahe verwandter Tonarten und trat nur aus zwingenden Gründen mit Entschiedenheit aus diesem Kreise heraus. Das Festhalten an der Grundstimmung auch in harmonischer Hinsicht erschien ihm gegenüber den Aufgaben der Kleinmalerei als das höhere Gebot. Brahms ist hierin einen Schritt weiter gegangen, indem er den im Vergleich zu Schubert freilich spärlicher fliefsenden Born seiner Erfindung dadurch fruchtbarer zu gestalten wufste, dafs er harmonisch weiter ausholte und die Charakteristik im einzelnen dadurch mehr zu vertiefen suchte, ohne doch damit die Einheitlichkeit der Gesamt-

stimmung irgendwie zu gefährden. Im besondern ist es die Entschiedenheit seiner weitausgreifenden Bässe, die seinen Gesängen zugleich Klarheit, Ernst und Würde verleiht. Dabei waltet überall die strengste Logik der harmonischen Führung, und wie seine Modulationen dem Stimmungsverlauf aufs Genaueste sich anschmiegen, so erscheint wiederum seine Melodik als die notwendige Blüte der harmonischen Triebkräfte, die zu ihrer sinnenfälligen Entfaltung nur noch der mithelfenden Kräfte des textlichen Metrums bedurfte.

Alle diese Meister haben jedoch, so hoch auch ihr Kunstschaffen auf dem Gebiete des Liedes zu bewerten ist, der Entwicklung desselben, wie schon angedeutet, keine eigentlich neuen Bahnen eröffnet. Dadurch, dafs sie, bewufst oder unbewufst, in der Gefolgschaft ihrer grofsen Vorgänger Schubert und Schumann einherschritten, hatten sie sich von vornherein der Möglichkeit begeben, der zukünftigen Gestaltung des Liedes neue Richtlinien vorzuzeichnen. Es war vielmehr der übermächtige, vom Musikdrama Richard Wagners ausgehende Einflufs, der, wie auf allen andern Gebieten musikalischen Schaffens, so auch auf dem der Liedkomposition — trotz der hier kaum nennenswerten eigenen Tätigkeit des Meisters — bestimmend wirken und sie in die neueste Phase ihrer Entwicklung hineintreiben sollte. Eine der grundsätzlichen Stileigentümlichkeiten des Wagnerschen Kunstwerks besteht, wie bekannt, darin, dafs in ihm die musikalische Charakteristik zum überwiegenden Teile ins Orchester verlegt, die Gesangspartien der Personen auf der Bühne dagegen mehr nur ausdrucksvoll deklamatorisch behandelt worden sind. Dafs dieses Prinzip für den komplizierten Organismus des Musikdramas seine Berechtigung hat, wenn auch unseres Erachtens nicht in der ausgedehnten und fast ausschliefslichen Anwendung, in der wir ihm in den hierfür bezeichnendsten späteren Werken R. Wagners begegnen, geht u. a. schon daraus hervor, dafs sogar ältere, auf dem Standpunkt der von Wagner verpönten »Oper« stehende

Komponisten, wie vor allen Mozart in seinen Finales, seiner nicht entraten konnten, wenn es sich nicht um die Darstellung überströmender Gefühlsergüsse, sondern um ausdruckslose Erörterungen, Berichte u. dergl. handelte. Hieraus folgt nun schon, dafs im eigentlichen Liede (nicht in der Ballade) soweit es, wie es doch sein soll, lyrisch ist, jene Richtung grundsätzlich keine Stelle finden und höchstens nur da platzgreifen sollte, wo eben die reine Lyrik des Textes vorübergehend unterbrochen erscheint. Sollte ein Gedicht durchgängig eine derartige Behandlung zulassen, wenn nicht sogar bedingen, so gibt es sich eben dadurch als ungeeignet zum Vorwurf einer Liedkomposition zu erkennen. Dafs man trotz alledem neuerdings sich in diese Bahn hat hineindrängen lassen, ja dafs man sich, im Zusammenhange hiermit, vielfach zur Komposition von Gedichten bemüfsigt gesehen hat, die einer Verbindung mit der Musik eher widerstreben, als zugeneigt sind, das ist einer von den Fehlschlüssen, zu denen das auf seinem Gebiete ganz anderen Bedingungen unterliegende Vorgehen R. Wagners leider die Veranlassung gegeben hat.

Die neueste Richtung in der Liedkomposition hat demnach mit dem in den Liedern Fr. Schuberts zum ersten Male erreichten und von seinen Nachfolgern im grofsen und ganzen festgehaltenen idealen Verhältnis zwischen Musik und Dichtung grundsätzlich gebrochen und den Schwerpunkt der Gesamtwirkung ihrer Schöpfungen in einem Mafse auf die musikalische Seite verlegt, das der schlichten Natur des Liedes nicht mehr entsprechen will. Indem man sich nämlich der naturgemäfsen Forderung entzog, die ganze Fülle des Ausdrucks in die mit den Worten zusammenwirkende und an ihnen ihre Erläuterung findende melodische Tonlinie zu legen, und indem man statt dessen dem rein instrumentalen Teile die Aufgabe übertrug, nicht nur den allgemeinen Stimmungsuntergrund zu schaffen, sondern auch die Gedanken- und Gefühlswendungen im kleinsten und einzelnsten nach Möglichkeit selbständig und

erschöpfend zu erläutern, sah man sich zu einer weit intensiveren Gestaltung der Begleitung als früher veranlafst. Man mufste den gesamten musikalischen Ausdrucksapparat in harmonischer, modulatorischer, rhythmischer und figurativer Hinsicht aufbieten, ja unter Umständen sogar von den Mitteln der virtuosen Klaviertechnik Gebrauch machen, wenn man seine Absichten zu verwirklichen hoffen wollte. Damit verkehrte sich aber das Verhältnis der Singstimme, als der Trägerin des dichterischen Vorwurfs, zur Begleitung, indem das Ganze aus einem Gesangsstück mit unterstützender und näher charakterisierender Begleitung sich in ein Instrumentalstück verwandelte, dessen vieldeutiger Inhalt durch die beigegebene Singstimme näher kommentiert und auf den aus den Textworten ersichtlichen besonderen Fall bezogen werden sollte.

Franz Liszt war der erste, der diesen hiermit näher bezeichneten Standpunkt zu dem seinigen machte — nicht zwar mit bewufster Absicht, sondern weil er der besonderen Art seiner genialen Begabung gemäfs nicht anders konnte. Der rhapsodische, sprunghafte, den äufseren Klangeffekt stark in den Vordergrund stellende Charakter der Lisztschen Erfindung, der schon für seine Instrumentalwerke, sogar die in festeren Formen auftretenden, wie die H moll-Sonate, bezeichnend ist, gibt auch seinen Liedern — einige wenige schlicht liedmäfsig gehaltene ausgenommen — ihr eigentümliches Gepräge. Das sind keine Lieder, sondern geistvolle Improvisationen eines poetisch empfindenden und mit den intimsten Wirkungen musikalischen Ausdrucks vertrauten Künstlergeistes. Es ist, als ob der Meister, dem durch eine Dichtung in ihm ausgelösten Schaffensdrange nachgebend, sich dem Klaviere vertraut habe, um die empfangenen Eindrücke in freier Phantasie, aber im festen Hinblick nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die Worte des Gedichtes, in Töne umzusetzen. Nur so können wir uns Gesänge wie: Ein Fichtenbaum steht einsam, Die drei Zigeuner, Tristesse, Loreley u. a.

entstanden denken. Die Singstimme erscheint hier, wenn sie sich auch hie und da zu melodischerer Fassung verdichtet, im ganzen der Partie des Klaviers durchaus untergeordnet. Sie bewegt sich öfter nur auf einem Ton oder berührt nur Akkordtöne der gerade herrschenden Harmonie oder gibt nur eine Mittelstimme, während das Klavier die Melodie singt. Der Komponist selbst bestätigt die musikalische Unterordnung der Singstimme dadurch, dafs er häufig auch an Stellen, wo sie nicht etwa rezitativisch behandelt ist, die Vortragsbezeichnung: »Gesprochen« oder »Fast gesprochen« vorschreibt. Er betrachtet hier offenbar den Text nur als die erklärende Zugabe seiner musikalisch alles gebenden instrumentalen Phantasie. Diese selbst ist aber nichts weniger als ein musikalisch-logisch sich fortentwickelndes Instrumentalstück, sie zeigt vielmehr ihre Abhängigkeit von dem Einzelverlauf der Dichtung auf Schritt und Tritt in ihrem unruhigen, willkürlichen Modulationsgang, dem häufigen Taktwechsel, den eingestreuten Fermaten und Rezitativen, der fast zur Manier gewordenen Vorliebe für unaufgelöste Quartsextakkorde, dem öfter auf einer Dissonanz abbrechenden Schlusse u. dergl. Nehme und geniefse man die Gesänge, wie sie sind, als die individuellen Erzeugnisse eines eigenartigen, nur mit sich selbst zu vergleichenden Schöpfergeistes; als Vertreter ihrer Gattung bezeichnen sie einen Abweg, der, so anziehend er im einzelnen auch erscheinen mag, in seinem weiteren Verfolge sich immer mehr von dem sicheren Richtwege gesunder Weiterentwicklung entfernen müfste.

Von den Liederkomponisten der Gegenwart kommen als die führenden in erster Linie Richard Straufs und Hugo Wolf in Betracht, die sich mit Entschiedenheit auf den neuen Standpunkt gestellt haben, wenn sie auch, auf der einen Seite noch über Liszt hinausgehend, in anderer Hinsicht dem Gattungsbegriff des Liedes wieder ersichtlich näher kommen, als er. Was die Lieder dieser beiden zu ihrem Vorteil von denen Liszts

unterscheidet, ist, dafs sie den rhapsodischen, improvisierenden Standpunkt aufgegeben und an Stelle der oft auseinanderfallenden, zerfliefsenden Haltung des Lisztschen Liedes wieder eine festere Form, ein kräftigeres Rückgrat gesetzt haben. Damit ist nun aber auch — im Zusammenhang mit dem bezeichneten allgemeinen neuen Standpunkt — der ganze Klaviersatz kompakter, rhythmisch und harmonisch inhaltsvoller, technisch unverhältnismäfsig anspruchsvoller und schwieriger geworden. Das gesamte Rüstzeug der modernen Klaviertechnik wird hier ins Feld geführt und erzeugt im Zusammenwirken der beiden am Liede beteiligten Künste einen Überschufs des musikalischen Elements, der in den extremsten Beispielen die Grenze des Zulässigen berührt, wenn nicht schon überschreitet. Lieder wie Cäcilie, Lied an meinen Sohn, Der Arbeitsmann von Straufs, Das Lied vom Wind, der Feuerreiter u. a. von Wolf (von dessen Balladen ganz zu geschweigen) sind in ihren Instrumentalpartien Klavierstücke von virtuosem, ja orchestralem Glanz (wie ja der Feuerreiter nachträglich vom Komponisten auch orchestriert worden ist und eine ganze Reihe anderer Lieder in diesem Gewande sich in seinem Nachlafs gefunden hat), die den letzten Rest von Unterordnung unter die Singstimme abgestreift und sich zu Beherrschern derselben aufgeworfen haben. Ist in den genannten und vielen anderen Liedern der beiden Komponisten die Singstimme vielfach ganz instrumental und rücksichtslos bezüglich der Sangbarkeit ihrer Intervalle behandelt worden, so zeigt uns Straufs beispielsweise in seinem »Morgen«, Wolf beispielsweise in seinem »Zitronenfalter im April«, dafs eine solche Behandlung nicht untrennbar von dem neuen Stile ist und dafs zu einem selbständigen stimmungsvollen Klavierstück eine Singstimme geschrieben werden kann, die bei völlig zwanglosem Aufgehen in die Klavierpartie ihren melodisch ausdrucksvollen und selbständigen Charakter nicht zu opfern braucht. Mehr aber noch, als in der äufseren Überlegenheit der Klavierpartie über

die Singstimme, tritt jener Überschufs an Musik vielfach in ihrer inneren Ausgestaltung zu Tage. Und hier zeigt sich gerade Hugo Wolf von einer Neuheit, Kompliziertheit und Kühnheit, die auf den ersten Anblick der Lieder geradezu verblüfft, die vieles auf dem Papier hart und schroff, ja unmöglich erscheinen läfst, was bei der lebendigen Vorführung freilich meist eine mildere Beleuchtung erfährt, ja häufig zu unerwarteter Schönheit sich erhebt. In den Wolfschen Liedern verbirgt sich eine Kunst naturalistischer Kleinmalerei, die vor ihm unerhört war und die nur dem sich erschliefsen konnte, der nicht nur, wie bisher, die Texte nach ihrem Stimmungs- und Empfindungsgehalte zu erschöpfen, sondern die an die auftretenden Gestalten sich knüpfenden äufseren und inneren Vorgänge geradezu dramatisch anschaulich darzustellen und zu beleben als seine Aufgabe betrachtete. Mit dieser Verschiebung der Aufgabe war nun jede Schranke, die man früher der Begleitung als solcher willig gezogen hatte, gefallen und es gab keine Mittel, keine Verbindung und Häufung von Mitteln musikalischen Ausdrucks mehr, die nicht in den geeigneten Fällen zur Erreichung des Zweckes in Bewegung zu setzen waren. Man sehe den schier unerschöpflichen Reichtum der ganz neuartigen und in jedem Liede wechselnden Begleitungsrhythmen, die häufig kettenartigen Folgen von Dissonanzen (z. B. im Verlassenen Mägdlein), die Fülle gewagtester, oft bedenklichster Modulationen und enharmonischer Verwechslungen (Mignonlieder, Suleikalieder u. a.) — alles Dinge, die, sonst ungewöhnlich, der Wolfschen Schreibweise zur Natur geworden sind —, um einen Begriff der Universalität dieser musikalischen Behandlung zu gewinnen.

Je intensiver und je inniger angepafst an den textlichen Vorwurf in allen seinen Einzelheiten die in den Klavierpartien seiner Lieder niedergelegte Musik Wolfs erscheint, um so mehr überwuchert sie auch innerlich die Singstimme, der dann häufig nur die Aufgabe verbleibt, sich in ihrer Melodik mit diesen

seltsamen Modulationsgängen abzufinden, so gut es eben geht. Die Begleitung gestaltet sich dann wohl zu einem Tongewebe, zu dessen vielfach sich kreuzenden Fäden die Singstimme nur einen neuen Einschlag bildet (Peregrina II, Mignon III, »Wenn ich dein gedenke« aus dem Buche Suleika u. a.), anstatt den, wenn auch an der Charakteristik stark mitbeteiligten, Untergrund abzugeben, von dem sich die Singstimme, als die vor und über allen anderen zu uns redende, so wirksam als möglich abzuheben hätte. Bei der erstaunlichen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit Hugo Wolfs braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, daſs sich unter seinen Liedern auch solche einfacherer Struktur vorfinden, wie z. B. das Jägerlied, der Tambour, die Fuſsreise, die sich höchstens durch ihre gröſsere modulatorische Freiheit von dem klassischen Liede Schuberts und Schumanns unterscheiden. Auch das Lied Nachtzauber möchten wir seiner freien melodischen Haltung wegen hierher rechnen, obwohl die Begleitung einen solchen Sprühregen von Dissonanzen entwickelt, daſs eine reine konsonante Wirkung darin überhaupt nicht zu Worte kommt. Alle diese und ähnliche Lieder, in denen die Singstimme völlig selbständig dasteht, kommen für uns hier nicht in Betracht, wo es uns nur darauf ankam, die Richtung festzustellen, in die die Liedkomposition gegenwärtig an der Hand ihrer berufensten Vertreter hineingetrieben ist.

Daſs der hiermit erreichte Standpunkt des Liedes hinsichtlich des Verhältnisses der Musik zur Dichtung den Gegenpol desjenigen bezeichnet, der im Volksliede, dem Vorläufer des Kunstliedes, seinen Ausdruck gefunden hatte, ist ohne weiteres klar. Dort, im Volkslied, ein Überragen des textlichen Stoffes, dem die Musik, auf die nähere Charakterisierung durch das Mittel der Begleitung überhaupt verzichtend, nur in allgemein gehaltenen melodischen Wendungen beizukommen sucht; hier das heiſse Bemühen, den ganzen Ausdrucksgehalt der poetischen Unterlage mit allem, was etwa noch zwischen den Zeilen zu

lesen ist, musikalisch zu umfassen und mit den Mitteln einer nach allen Richtungen verfeinerten Kunsttechnik in ein Tonwerk umzugiefsen, dessen Schwerpunkt durchaus in seinem instrumentalen Teile gelegen ist, während die Singstimme, so sehr sie als Trägerin des Textes eine bedeutungsvollere Behandlung beansprucht, nur als eines der mannigfachen nebengeordneten Einzelelemente des Ausdrucks, aus denen sich die Wirkung des Ganzen zusammensetzt, in Betracht kommt. Ein weiteres Verfolgen dieser Richtung verbietet sich von selbst, da es nicht anders als zur Negierung der Gattung führen müfste. Denn die Konsequenz wäre das Melodram, als in welchem der Singstimme der letzte Rest musikalischen Ausdrucks entzogen und die musikalische Charakteristik in ihrem ganzen Umfange dem instrumentalen Teile überwiesen worden ist.[1]) Diese Gefahr zu erkennen und dem Sichverlieren in eine vom ästhetischen Standpunkte aus mindestens anfechtbare Kunstgattung mit allen Kräften entgegenzuarbeiten dürfte daher gegenwärtig als die vornehmlichste Aufgabe unserer Liederkomponisten zu betrachten sein. —

Ich kann es mir nicht versagen, als Schlufsverzierung meiner Ausführungen ein Wort Goethes folgen zu lassen, das für das Verhältnis des Komponisten zum Dichter in der Liedkomposition von grundsätzlicher Bedeutung ist. Der durch sein Lehrbuch der Komposition bekannte Musikschriftsteller J. C. Lobe hatte sich, als Mitglied der Hofkapelle in Weimar, im Jahre 1820 mit der Bitte um ein Empfehlungsschreiben an Zelter in Berlin schriftlich an den Altmeister gewandt, da er nicht den Mut fand, sein Gesuch mündlich vorzubringen. Über sein Erwarten wurde

---

[1]) Als ein Übergang zum Melodram möchte das Lied: »Ein Ton« von Cornelius zu bezeichnen sein, sofern hier der Komponist, mit sinniger Bezugnahme auf den Text, die Singstimme durchgehends auf den Ton h deklamieren läfst, während er den eigentlichen melodischen Faden, der zumeist über der Singstimme liegt, in die Klavierpartie hineingewoben hat.

er für den andern Tag zu Goethe befohlen, der ihn selber zu sprechen wünschte. Es entspann sich sogleich ein Gespräch über musikalische Dinge, in dessen Verlauf ihn Goethe nach seiner Ansicht über Zelters Lieder fragte. Unverhohlen sprach sich Lobe (»Aus dem Leben eines Musikers«, Leipzig 1859) dahin aus, dafs sie ihm in der geistigen Auffassung »bedeutend und treffend ausgedrückt«, in der Form dagegen »antiquiert« erschienen. Die Melodie sei zwar immer charakteristisch deklamiert, accentuiert und rhythmisiert, aber die Begleitung bestehe nur aus veralteten Tonfiguren und entbehre der so notwendigen inneren Beziehungen zum Gefühlsinhalte des Textes. Die Musik werde hoffentlich einmal dahin gelangen, dafs jede Nebenstimme einen Beitrag, sei er auch gering, zum Ausdruck des Gefühls liefere. Nachdem Lobe auf Goethes Wunsch seine Behauptungen durch Vorspielen einiger Beispiele von Zelter und Beethoven zu erhärten versucht hatte, sagt Goethe: Gut, die Welt bleibt nun einmal nicht stille stehen, wenn uns ihr Weiterschreiten auch zuweilen aus der Gewohnheit reifst und uns unbequem wird. Denn ich will Ihnen nicht verhehlen, dafs mich Ihre Beispiele nicht so getroffen haben, als ich von Ihrem neuen Prinzip erwartete, das auch gelten mag, wenn es die Musik überhaupt erfüllen kann. Aber darin liegt für euch Jüngere eben der gefährliche Dämon. Ihr seid schnell fertig mit der Kreierung neuer Ideale, und wie steht's mit der Ausführung? Ihre Forderung, dafs jede Stimme etwas sagen soll, klingt ganz gut, ja man sollte meinen, sie müfste schon längst jedem Komponisten bekannt gewesen und von ihm ausgeübt worden sein, da sie dem Verstande so nahe liegt. Aber ob das musikalische Kunstwerk die strenge Durchführung dieses Grundsatzes vertragen könne und ob dadurch nicht andere Nachteile für den Genufs an der Musik entstehen, das ist eine andere Frage, und Sie werden wohl tun, wenn Sie diese fleifsig nicht nur durchdenken, sondern auch durchexperimentieren. Es gibt

Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch ihre Beseitigung der Natur zu nahe kommt, und die Kunst unkünstlerisch wird.«

Ein schönes und tiefes Wort in seinem Kern, das angesichts der bekannten Unvertrautheit des Dichterfürsten mit musikalisch-technischen Dingen unsere Bewunderung seiner wunderbaren Intuition nur noch zu steigern geeignet ist.

Zur Frage der Tonarten-Charakteristik.

(1904.)

Der Gehalt und die Eigenart eines musikalischen Kunstwerks wurzeln im wesentlichen in seinen rhythmischen, melodischen und harmonischen Bestandteilen. Die Art und Weise, wie diese wesentlichen Elemente einer Komposition hörbar in die Erscheinung treten, ist von weiterem Belang für die nähere Bestimmung, Charakterisierung und Beleuchtung jenes Gesamtgehalts des Kunstwerks und seiner Wirkung. Es mufs daher auch die allgemeine Kunstform, in deren Rahmen der Inhalt dem Hörer dargeboten wird, es mufs die Wahl der Ausführungsorgane, endlich auch die vorgeschriebene oder auch zwischen den Zeilen zu lesende individuelle Art des Vortrags bei dem Versuche einer Erklärung des Gesamteindrucks mit in Betracht gezogen werden. Zu allen diesen unbestrittenen und unbestreitbaren Grundlagen der Charaktereigentümlichkeiten eines Tonstücks ist nun von jeher auch — wenn schon nicht unangefochten — die Tonart des Stückes gerechnet worden. Die Tatsache, dafs eine bestimmte Melodie oder ein bestimmtes Motiv dem Komponisten in einer bestimmten Tonart einzufallen pflegt, verleiht jener Ansicht eine unleugbare Stütze, und auch das unwillkürliche Empfinden spricht dafür, dafs die Tonart, das »Milieu« gewissermafsen, aus welchem ein Stück hervorgewachsen ist und dem es die Mafsverhältnisse seines Aufbaus entnimmt, in einem zum mindesten nicht gleichgültigen Ver-

hältnisse zu seinem Charakter stehen, ja vielleicht sogar einen nachweislichen Zusammenhang mit diesem erkennen lassen müsse. Man hat diesem Verhältnis im genaueren nachzuspüren versucht, ist jedoch dabei weit über das Ziel hinausgeschossen, wenn man nicht nur den Zusammenhang einer bestimmten Komposition mit ihrer Tonart aufzudecken suchte, sondern, verführt durch gewisse prägnante und allgemein bekannte Meisterwerke, dazu überging, auch den einzelnen Tonarten an sich einen bestimmten, ihnen ein für allemal anhaftenden Charakter zuzuschreiben. Der Wortführer dieser Richtung ist Daniel Schubart, der in seinen von seinem Sohne 1806 herausgegebenen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst es unternimmt, sämtliche Dur- und Molltonarten in der Reihe des Quintenzirkels nach ihrer Ausdrucksbedeutung zu klassifizieren. Der an die Spitze seiner Aufstellung gestellte Leitsatz lautet: »Jeder Ton ist entweder gefärbt oder nicht gefärbt [soll heifsen: er gehört entweder der natürlichen Tonreihe an oder ist chromatisch verändert]. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus, melancholische Gefühle mit B Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen.« An der Hand dieses Leitsatzes, der selbst nicht näher begründet wird, gelangt der Verfasser zu einer Charakteristik der Tonarten, die, neben manchem nicht Unzutreffenden, so voll ist von Einseitigkeiten und Willkürlichkeiten, dafs sie einer objektiven und nicht voreingenommenen Betrachtungsweise gegenüber nicht stand zu halten vermag. Wenn er von der C dur Tonart sagt, ihr Charakter sei ganz rein, sie bedeute Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache, so ist das ja in gewissem Sinne nicht anzufechten; wenn er der G dur Tonart alles »Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäfsige« zuspricht, D dur die Tonart des Triumphes, des Hallelujas, F moll den Ton tiefer Schwermut nennt, so liefse sich auch diese Auffassung durch zahlreiche Beispiele belegen (obwohl durch ebenso zahlreiche widerlegen). Schwankender wird schon das

Charakterbild, wenn er in H moll den Ton der Geduld, in G moll und Fis moll Groll und Mifsvergnügen und dergleichen erkennt. Ganz in den Bereich phantastischer Willkür gehören Deutungsversuche wie: Es dur: der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott, durch seine drei B die heilige Trias ausdrückend; C moll: Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Ton; D moll: schwermütige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet; As dur: der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange usw.

Die Anschauungen Schubarts fanden lebhaften Widerhall bei seinen Zeitgenossen, und wie nachhaltig sie wirkten, ersieht man daraus, dafs sie 30 Jahre später Ferdinand Hand in seiner Ästhetik der Tonkunst in ihrem ganzen Umfange übernahm, im einzelnen weiter ausführte — teilweise auch wohl modifizierte oder bekämpfte — und, was Schubart unterlassen hatte, an bekannten Beispielen aus der Musikliteratur zu erhärten suchte. Aber gerade diese Beispiele in ihrer Vereinzelung wollen für die Stichhaltigkeit jener Theorien nicht das Geringste bedeuten, zumal sie häufig nicht erst zur Bestätigung der Theorie aufgesucht, sondern diese nach ihnen gemodelt worden zu sein scheint. So sagt auch Hand in Übereinstimmung mit Schubart von der G dur-Tonart: Ländliches Leben spiegelt sich in ihr getreulich ab und man kann ihren Charakter oft idyllisch nennen. Doch — fährt er fort — eignet sie auch zu jeder Art von leichtfertiger Demonstration und selbst für ironische Spiele und leicht gehaltenen Scherz. Man vergleiche in Webers Freischütz Kilians Arie: Schau der Herr mich an als König. Offenbar war Hand in seiner Umschau nach Stücken in G dur auf diese Arie gestofsen, hatte gefunden, dafs sie ihrem wesentlichen Charakter nach beim besten Willen nicht idyllisch genannt werden konnte und sich flugs dadurch zu einer Erweiterung des Aus-

drucksgebiets von G dur veranlafst gesehen. Hätte er seine Umschau weiter fortgesetzt, so würden ihm wahrscheinlich noch ganz andersartige Erweiterungen notwendig erschienen sein. In der Tat kann man an der Hand einzelner Beispiele jene Charakteristiken mit Leichtigkeit ad absurdum führen, ja oft geradezu in ihr Gegenteil verkehren. Wer möchte z. B. in der Sonate op. 53 oder in der grofsen Leonoren-Ouverture Beethovens Einfalt, Naivität, Kindersprache erkennen, wer aus dem D dur-Adagio des Trios op. 97 Triumph- und Halleluja-Stimmung heraushören? Wem erzählte die C moll-Sinfonie desselben Komponisten von Liebeserklärungen oder Klagen unglücklicher Liebe, wer fühlte sich beim Anhören der zahlreichen in As dur stehenden Walzer, Impromptus, Polonaisen, Balladen, Etuden Chopins von Gräberduft umweht und zu Gedanken an Verwesung, Gericht und Ewigkeit hingelenkt? Man sieht, mit Beispielen läfst sich hier alles beweisen und alles widerlegen, und auf so schwankendem Grunde ein Gebäude der Tonarten-Charakteristik zu errichten, mufs von vornherein als verfehlt angesehen werden.

Inzwischen bleibt das Problem bestehen und die Frage taucht immer aufs neue wieder auf: Wie kommt es, dafs diesem oder jenem Stück seine Tonart wie auf den Leib zugeschnitten erscheint und dafs es ohne Verlust seiner spezifischen Wirkung einer Transposition in eine andere Tonart nicht unterzogen werden kann? Wie kommt es andererseits, dafs — um nur ein Beispiel anzuziehen — die C dur-Tonart in einer Sonatine von Clementi durchaus den Ausdruck harmloser Kindlichkeit erweckt, während sie im Vorspiel zu den Meistersingern Richard Wagners das vollendete Bild männlicher Tüchtigkeit und Biederkeit entwirft, im Largo der Sonate op. 7 von Beethoven wiederum ein ausgesprochen ernstes, fast tiefsinniges Gepräge zeigt, im zweiten Satze der Sonate op. 111 desselben Komponisten endlich den Hörer in die lichten, fast übermenschlichen Regionen reinster

Idealität zu entrücken scheint? Beide Fragen scheinen einen Widerspruch in sich einzuschliefsen, denn wenn nach der ersteren die Tonart von solcher Bedeutung für den Charakter eines Stückes ist, dafs sie ohne Schaden für diesen nicht verändert werden kann, so scheint nach der zweiten dieselbe Tonart zu den verschiedensten, im Charakter voneinander abweichendsten Zwecken gleich gut verwandt werden zu können.

Halten wir vor allem daran fest, dafs, wie schon eingangs bemerkt wurde, für den Charakter einer Komposition in erster Linie ihr musikalischer Inhalt, wie er sich aus ihren rhythmischen, melodischen und harmonischen Elementen allmählich vor unserem Ohre aufbaut, als verantwortlich zu betrachten ist. Derselbe Inhalt, soweit er in den angegebenen Verhältnissen begründet ist, kann, bei genauer Wahrung dieser Verhältnisse, in jeder Tonart, die den gleichen Bau mit der Originaltonart aufweist, dem Hörer vermittelt werden. Erst eine Veränderung des Inhalts, die unter Umständen äufserst geringfügig sein könnte, hat mit Notwendigkeit auch eine Alteration des Charakters zur Folge, mag dabei die Tonart dieselbe bleiben oder nicht. Beethoven hat uns in seinen Skizzenbüchern gezeigt, welche unscheinbaren melodischen oder rhythmischen Änderungen seiner ursprünglichen Erfindung oft genügten, um diese auf die Höhe des von ihm im Geiste erschauten und von uns heute bewunderten Ausdrucks zu bringen. Und welch verschiedenartige Färbung des Charakters einer Melodie durch veränderte Harmonisierung erzielt werden kann, ist allgemein bekannt. Dies fühlte auch Hand, wenn er seiner Charakterisierung der Tonarten die Bemerkung vorausschickte: »Die Aufstellung einer Charakteristik der einzelnen Tonarten hat aus leicht erkennbarem Grunde die gröfste Schwierigkeit, und das Aufgestellte wird nicht auf jedes vorhandene Werk streng bezogen werden können, weil die Behandlungsweise als das Entscheidendste vor allem in Rücksicht kommt und man darnach zu fragen hat, wie der Künstler die

Tonarten melodisch behandelte und auf deren Verwandtschaft mit anderen Tonarten einging. Man kann also zugestehen, dafs eine theoretische Charakteristik weder ausreicht, noch die freie Schöpfung jemals binden wird.« Die eigenartige Verwendung der elementaren musikalischen Ausdrucksmittel ist von so bestimmtem und so intensivem Einflufs auf den zu erzielenden Charakter, dafs alle übrigen Hülfen der Charakteristik eben nur als solche und nicht als wesentliche Miterzeuger derselben in Betracht kommen. Hieraus erklärt sich die Möglichkeit so verschiedenartigen Charakters von Stücken in derselben Tonart, wie er vorhin an einigen Beispielen festgestellt wurde, ja man kann hiernach geradezu die Behauptung aufstellen, dafs jeder auf musikalischem Wege überhaupt darstellbare Charakter in jeder Tonart eines bestimmten Tongeschlechts zum Ausdruck gebracht werden kann, wenn nur durch passende Erfindung für die Erreichung dieses Zweckes gesorgt wird.

Wenn daher, nach dem Gesagten, eine bestimmte Tonart den verschiedenartigsten allgemeinen Charakteren gleich gut als Folie dienen und sich somit für die verschiedensten Ausdruckszwecke als gleich brauchbar erweisen kann, so stellt sich die Sache anders, wenn wir eine bestimmte musikalische Erfindung, einen individuellen musikalischen Gedanken (nicht einen bestimmten allgemeinen Charakter) ins Auge fassen. Einem solchen wird, falls er überhaupt von prägnantem Ausdruck ist, stets eine bestimmte Tonart am adäquatesten erscheinen, und in diesem enger begrenzten Sinne mufs allerdings, wie im folgenden in Kürze nachzuweisen versucht werden soll, von einem Charakterunterschiede der Tonarten und von einer verschiedenen Art der von ihnen ausgehenden Beeinflussung des Charakters eines Tonstücks gesprochen werden.

Es bedarf wohl kaum des besonderen Hinweises darauf, dafs es sich hierbei nur um das Verhältnis der Tonarten eines

und desselben Tongeschlechts handeln kann. Dafs das Dur- und das Moll-Geschlecht von grundverschiedenem Charakter sind, sofern das erstere infolge seiner (vom Grundton aus gerechnet) ausschliefslich reinen und grofsen Intervalle und der dadurch bedingten harten Hauptdreiklänge zum Ausdruck des klar Bestimmten, Objektiven, vorwiegend Heiteren, das letztere infolge der Herabstimmung mehrerer jener Intervalle mehr zum Gedämpften, Verschleierten, Subjektiven, Elegischen hinneigt, leuchtet ohne weiteres ein und findet in den Werken unserer Literatur seine ausnahmslose Bestätigung. Dafs aus demselben Grunde — wegen der Verschiedenheit der Intervallenordnung — auch den griechischen Oktavengattungen, sowie den Kirchentönen des Mittelalters verschiedene Charaktere zugeschrieben wurden, darf uns ebensowenig befremdlich erscheinen, wenn wir auch heute, im Banne unserer Gewöhnungen, nur mit Mühe jene Anschauungen uns anzueignen vermögen. Was aber von der Dur- und der Molltonart, sowie von den Klanggeschlechtern früherer Entwicklungsperioden gilt, dafs sie durch ihren Aufbau alle untereinander verschieden sind, kann von den Durtonleitern untereinander und von den Molltonleitern untereinander nicht ausgesagt werden. Diese sind, als Transpositionen einer und derselben Normaltonreihe und infolge der Einwirkung der heute herrschenden gleichschwebenden Temperatur, alle einander kongruent und hinsichtlich ihrer Verwendung zu bestimmten ästhetischen Zwecken von gleicher Brauchbarkeit.

Woher also doch der nicht wegzuleugnende Zusammenhang eines individuellen musikalischen Gebildes mit seiner Tonart, der beide wie für einander bestimmt erscheinen läfst und der es bewirkt, dafs das Gebilde durch Transposition in seinem charakteristischen Ausdruck mehr oder weniger empfindlich beeinträchtigt wird?

Unabweislich drängt sich hier zunächst der Gedanke auf, dafs die Unterschiede der absoluten Tonhöhe, die einzigen,

die die im übrigen einander völlig kongruenten Tonarten untereinander aufweisen, für den zu erzielenden Charakter nicht ohne Bedeutung sein können. Jeder Ton der chromatischen Skala dringt in einem gewissen Grade der Spannung, der Schärfe, der Helligkeit an unser Ohr und erlangt dadurch einen Klangcharakter, der ihm unter allen Umständen, also auch abgesehen von seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Tonart, anhaftet. Dieser auf seiner Schwingungszahl beruhende Grad der Helligkeit, Schärfe usw. nimmt nach der Höhe stetig zu, wie er nach der Tiefe stetig abnimmt. Wenn der hieraus entspringende Charakterunterschied der Töne auch erst bei weiterem Abstande derselben deutlich wahrgenommen wird, und zwar um so deutlicher, je weiter sie voneinander entfernt sind, so ist er selbstverständlich auch bei benachbarten Tönen in entsprechendem Maſse vorhanden und in diesem Verhältnis, wenn auch uns selbst kaum bewuſst, auf uns wirksam.[1]) Lassen wir mehrere Töne vereint, etwa in der Form eines Dreiklangs, auf uns einwirken, so wird sich aus der Summierung der charakteristischen Einzelwirkungen der Form eine charakteristische Gesamtwirkung er-

[1]) Es mag hier auf eine analoge, der Technik des Klavierspiels entnommene räumliche Erscheinung hingewiesen werden. Die sogenannten groſsen Arpeggien der nur aus Untertasten bestehenden Dreiklänge haben natürlich alle den gleichen Fingersatz. Es könnte daher manchem Klavierspieler vielleicht genügend erscheinen, sich auf das Einüben eines einzigen dieser Akkorde, etwa des C dur-Dreiklangs zu beschränken. In Wirklichkeit genügt dies nicht. Wie es — infolge der Verschiebung der Anschlagstellen — einen fühlbaren Unterschied macht, ob ich den gebrochenen C dur- oder den um eine Quinte höher gelegenen G dur-Dreiklang spiele, so ist ein solcher Unterschied auch bei allen übrigen Dreiklängen, z. B., wenn auch in geringerem Maſse, beim E moll-, ja schon beim D moll-Dreiklang vorhanden und von entsprechendem Einfluſs auf die Körperhaltung und die damit zusammenhängende Bequemlichkeit der Ausführung. Es muſs demnach allen sieben Dreiklängen das gleiche Maſs des Studiums zugewandt werden.

geben, die sich nur um so bestimmter von der eines anderen, wenn auch gleichgebauten Dreiklangs abheben mufs. Noch weit belangreicher wird sich aber die unterschiedliche Verwendung bestimmter Töne — und damit bestimmter Tonarten — erweisen, wenn es sich um die sinnenfällige Wiedergabe ganzer Motive, Themen, Melodien handelt. Jedes derartige organische Tongebilde entwickelt in seinem Aufbau eine gewisse, nur ihm eigene Energie des Ausdrucks, die nach Mafs und Art sich abhängig zeigt von den melodischen, rhythmischen, metrischen, harmonischen und dynamischen Wechselbeziehungen seiner gröfseren, kleineren und kleinsten Teile. Aus der vereinten Wirksamkeit aller dieser Ausdruckselemente ergibt sich der Gesamtcharakter des ganzen Gebildes, das je nachdem ein schwerlastendes, gedrücktes, schleichendes oder straffgespanntes, eckiges, entschlossenes oder sich wiegendes, gefälliges, schmiegsames oder hüpfendes, jauchzendes oder ähnliches Wesen zur Schau tragen wird. Auch der Gesamtumfang eines solchen Gebildes, insbesondere die Art, wie die einzelnen Töne um den Grundton der Tonart herumgelagert sind, ob sie beispielsweise sämtlich oberhalb des Grundtons liegen, oder ob sie teils über ihn hinauf-, teils unter ihn hinabsteigen, ob die höhere oder die tiefere Tonlage überwiegt u. a., ist für den Gesamtcharakter von bestimmendem Einflufs. Erwägt man diese Verhältnisse und vergegenwärtigt man sich namentlich, dafs jeder musikalische Gedanke in seiner melodischen Führung einen oder mehrere Gipfel- oder Höhepunkte aufweist, zu denen die Entwicklung hin- und von denen sie wieder fortstrebt, und dafs diese melodischen Spitzen in intensiv charakteristischer Weise ins Gehör fallen müssen, so wird man zugeben, dafs es nicht gleichgültig sein kann, welcher Tonart sich der Komponist bedient, um seinen Gedanken zur klingenden Erscheinung zu bringen. Eine zu hoch gewählte würde jene Spitzen und damit den ganzen Gedanken in eine zu scharfe, grelle, eine zu tief gewählte in eine zu dunkle, matte Beleuchtung

rücken. Welcher Komponist hätte es nicht schon erlebt, dafs bei der Abfassung eines in Sonatenform stehenden Stückes das zweite Thema, welches im ersten Teile für die Tonart der Dominante (oder der Paralleltonart) passend erfunden war, bei der Wiederholung sich der Versetzung in die Tonika nicht recht fügen wollte, indem es dadurch in eine entweder zu hohe oder zu tiefe Lage geriet! Beethoven hat im ersten Satze seiner C moll-Sonate op. 10 — und auch anderwärts — dieser Schwierigkeit ganz zweckmäfsig dadurch zu begegnen gewufst, dafs er das Thema bei der Widerholung zugleich in der höheren und der tieferen Lage, also in Oktaven, intonierte und damit einen annehmbaren Ausgleich jener, einzeln genommen, dem Charakter des Themas nicht gemäfsen Tonlagen erzielte. In diesem Umstand also, dafs zum Gesamtwesen eines bestimmten musikalischen Gebildes auch ein bestimmter Helligkeitsgrad seiner klanglichen Erscheinung gehört, liegt es begründet, dafs dem Komponisten mit dem Gedanken zugleich die diesem entsprechendste Tonart einzufallen pflegt, und dafs man durch Veränderung dieser Tonart den Gedanken in seinem Grundwesen anzutasten Gefahr läuft. Also nicht der Tonart in ihrer Isoliertheit kommt ein bestimmter Charakter zu, sondern nur der Tonart als Ausdrucksfeld eines bestimmt formierten und abgegrenzten musikalischen Gedankens (und seiner Weiterentwicklung zum ganzen Kunstwerk), insofern dessen Ausdrucksgehalt an den absoluten Tonhöhenverhältnissen der verschiedenen Tonarten nicht eine gleich angemessene Stütze findet. So könnten z. B. zwei verschiedene Gedanken, obwohl sie auf dem Boden derselben Stimmung stehen, verschiedener Tonarten bedürfen, um, ein jeder seinem individuellen Inhalt entsprechend, in die klangliche Erscheinung zu treten, während umgekehrt zwei Gedanken von grundverschiedenem Charakter unter Umständen in derselben Tonart das für sie beide zutreffendste Ausdrucksgebiet antreffen würden.

Wenn hiernach die Unterschiede der absoluten Tonhöhe eine für den Charakter der Kunstwerke durchaus ins Gewicht fallende Verschiedenheit der Tonarten begründen, so gesellt sich hierzu noch eine andere, die zwar, wie sich zeigen wird, auf Täuschung beruht, der aber nichtsdestoweniger eine zweifellos richtige, in der Gruppierung der Tonarten wurzelnde Überzeugung zu Grunde liegt.

Die Anordnung zunächst der Durtonarten im Quintenzirkel stellt sich bekanntlich so dar, dafs von der als Norm und Mitte angenommenen C dur-Tonart nach oben hin, immer im Abstand einer Quinte, die Kreuztonarten, nach unten, in demselben Abstand, die B-Tonarten abzweigen. Aus C dur entsteht zunächst G dur dadurch, dafs durch Erhöhung des f in fis der so notwendige Leitton der neuen Tonart gewonnen wird. Die Notwendigkeit, ja der eigentliche Sinn des Leittons liegt meines Erachtens darin, dafs die durch ihn herbeigeführte Aufeinanderfolge dreier Ganztonschritte (z. B. f-g-a-h in C dur) das Bedürfnis nach einem Halbtonschritt im Hörer aufs Lebhafteste wachruft. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses durch den folgenden Ton (c) wirkt nun mit solcher Intensität, dafs dadurch dieser Ton erst jenes Schwergewicht erlangt, welches ihn als Ausgangs- und Zielpunkt, mithin als Haupt- und Grundton der ganzen Leiter erscheinen läfst. Indem nun durch Erhöhung des Tones f in fis die bisherige Folge der drei Ganztöne f-g-a-h gestört und auf die Töne c-d-e-fis verschoben wird, gewinnt der Ton fis die Bedeutung des Leittons und erhebt g zum Grundton der so entstandenen neuen Leiter. Auf dieselbe Weise entwickelt sich durch Erhöhung des c in cis aus der G dur- die D dur-Tonart, aus D dur A dur u. s. f. Umgekehrt entsteht aus C dur nach unten zunächst F dur durch die durch Erniedrigung des h in b herbeigeführte Beseitigung des bisherigen Leittonschrittes h-c. Hier tritt an die Stelle der bisherigen Ganztongruppe f-g-a-h die neu entstandene Gruppe b-c-d-e, der Ton e wird zum neuen Leitton, f zum Grundton der neuen Tonart erhoben. In ähnlicher Weise

entsteht aus F dur durch Erniedrigung des e in es B dur, aus B dur Es dur u. s. f.

Es liegt auf der Hand, dafs jede durch Erhöhung eines Tones in der angegebenen Weise entstandene neue Tonart im Verhältnis zur vorhergegangenen von positiv gesteigertem, angespannterem Charakter erscheint, dafs sie den Eindruck des Sicherhebens, des Fortschreitens, des Weiterhinaustretens hervorrufen mufs, während durch die auf dem Wege der Erniedrigung eines Tones gewonnene neue Tonart der vorhergehenden gegenüber der Begriff des Nachlassens, der Abspannung, des Sichzurückziehens symbolisiert wird. Die praktische Verwertung des Verhältnisses der Tonika zu ihren beiden Dominanten, wie sie in der Komposition unwillkürlich nach und nach zur allgemein befolgten und allgemein verstandenen Regel geworden ist, steht hiermit im vollsten Einklang. Wie schon in der Fuge das Hinaustreten des Themas aus der Tonika zur Oberdominante durchgehends als das Prinzip des formellen Aufbaus hervortritt, so charakterisieren sich auch in den freien Kompositionsformen diejenigen Perioden oder Halbperioden (Vordersätze), die als in aufsteigender Entwicklung begriffen gekennzeichnet werden sollen, durch diesen Modulationsgang. Am augenfälligsten und überzeugendsten tritt dies in der Sonatenform hervor, deren ganzer erster Teil diese Tendenz zu verwirklichen bestimmt ist. Umgekehrt zeigt sich zum Zwecke der Schlufsbildung, wenn es gilt, aus den mancherlei modulatorischen Abschweifungen eines Stückes wieder endgültig in die Tonart zurückzukehren, ein Hinübergreifen nach der Tonart der Unterdominante als das zweckdienlichste Mittel.[1]) Auf die kürzeste Formel gebracht erscheinen diese Beziehungen in der Schlufskadenz IV-V-I, wo gewissermafsen durch Abstützung der Haupttonart nach beiden Seiten ihre volle

[1]) Vergl. hierüber den Aufsatz: Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdrucks.

Gleichgewichtslage gewährleistet wird. Je weiter wir im Quintenzirkel aufwärts steigen, desto gespannter, glänzender der Charakter der Tonart, je weiter wir hinabgehen, desto abgespannter, dunkler. Geht eine Modulation sprungweise vor sich, so wird die erzielte Charakterveränderung zur Weite des Sprunges in geradem Verhältnis stehen.

Von besonderem Einflufs auf ihre charakteristische Wirkung ist die Stellung einer Molltonart im Quintenzirkel. Da die Molltonarten schon an sich gegenüber ihren gleichnamigen Durtonarten von trüberem, dunklerem, gedrückterem Charakter sind, so mufs sich dieser potenzieren, je weiter die Tonarten von dem als Norm angenommenen A moll aus auf dem Wege fortgesetzter Erniedrigungen im Quintenzirkel nach unten hinabsteigen, sie mufs sich in den tiefstgelegenen bis zum Düsteren, Finsteren, Unheimlichen steigern. Auf der anderen Seite mufs sich aus der Verbindung des an sich verschleierten, gedrückten Mollcharakters mit der durch fortgesetzte Erhöhungen bewirkten immer höheren Spannung ein immer zunehmender Grad von Schärfe und sozusagen Bitterkeit und Gereiztheit ergeben, wie er an den Molltonarten mit vielen Kreuzen in der Tat nicht zu verkennen ist.

Aus diesen Betrachtungen ergibt sich die relative Charakterverschiedenheit der Tonarten gleichen Tongeschlechts als unumstöfsliche Tatsache. Und zieht man hierzu noch die Bedeutung in Betracht, die, wie vorhin ausgeführt, die absolute Tonhöhe für die Ausdrucksfähigkeit eines individuellen musikalischen Gedankens gewinnt, so erkennt man, welche wirkungssicheren Mittel der Charakterisierung dem Komponisten einmal in der Führung des Modulationsgangs, sodann in der Wahl der seinem Gedanken entsprechenden Oktavenlage innerhalb einer bestimmten Tonart in die Hand gegeben sind. Denn es macht nicht nur einen Unterschied, ob ein Komponist in der modulatorischen Entwicklung seines Stückes beispielsweise von C dur nach G dur oder ob er von C dur un-

mittelbar nach E dur fortschreitet: es ist auch von Belang, ob er den neuen, sagen wir in E dur auftretenden Gedanken in der (im Verhältnis zu C) höheren Terz oder tieferen Sexte intoniert. Der gespanntere, glänzendere Charakter des E dur würde durch die gröfsere Helligkeit der höheren Tonlage nur noch gesteigert, durch die dunklere Wirkung der tieferen Lage erheblich gemildert werden.

Ein Blick auf unsere Musikliteratur zeigt uns, welche starken charakteristischen Wirkungen allein oder hauptsächlich auf Rechnung des Modulationsgangs zu setzen sind. Besonders in den Mischgattungen der Musik und Poesie, am meisten in der Oper, wo der musikalischen Charakteristik von aufsen her ganz bestimmte Aufgaben gestellt werden, gehört eine treffende Modulationsführung, die übrigens ebensowohl Sache des berechnenden Verstandes, wie der genialen Inspiration sein kann, zu den unentbehrlichsten und zielsichersten Kunstmitteln des schaffenden Künstlers. Wie einem Szenenwechsel bisweilen nur durch einen ganz bestimmten Wechsel der Tonart Genüge geleistet werden kann, wie manchmal wenige entlegene Harmonien hinreichen, um dem Hörer gleichsam den Blick in eine ferne Welt zu eröffnen, solche und ähnliche Betrachtungen drängen sich hier in gleicher Weise auf, wie umgekehrt die Wahrnehmung, dafs ein Ungeschick des Komponisten in dieser Beziehung es verschulden kann, dafs der dramatische Inhalt einer Szene überhaupt nicht überzeugend zum Ausdruck gelangt. Auch in der reinen Instrumentalmusik ist die Lebhaftigkeit und Frische des Gesamteindrucks einer Komposition, sowie der Grad der Spannung, mit der sie sich vor dem Ohre des Hörers entwickelt, wesentlich mit auf die individuelle Art und die Logik ihres Modulationsgangs zurückzuführen.

Die fortgesetzte Beobachtung dieser Verhältnisse in Verbindung mit unserer Gewöhnung, die Tonarten C dur und A moll als die mittleren, schlichten, neutralen, relativ ausdrucksarmen anzusehen (wozu ein zwingender innerer Grund nicht ersichtlich ist) hat nun meines Erachtens zu dem Irrtum verführt, die Charaktereigen-

schaften, die den einzelnen Tonarten in ihrem Verhältnis zu jenen Normaltonarten eignen, als ihnen schlechthin angehörige zu betrachten, mit anderen Worten, ihre relativen Charaktere als absolute aufzufassen. Daher also das gefällige, noch verhältnismäfsig harmlose Wesen der um C dur herumgelagerten Tonarten G dur, F dur, E moll, die Heiterkeit ja triumphierende Stimmung des D dur, der Glanz des E dur, die Bitterkeit und Schärfe des Cis moll und Gis moll, der verschleierte Charakter des Des dur, die Schwermut des F moll, das düstere, finstere Gepräge des B moll usw. Begünstigt wurde dieser Irrtum noch dadurch, dafs die Komponisten selbst in seinen Bann gerieten und zur Erweckung einer bestimmten Stimmung unwillkürlich auf die dieser vermeintlich entsprechendste Tonart verfielen, die dadurch wiederum in ihrem Ansehen als Vertreterin jener Stimmung nur gestärkt werden mufste. Es erscheint mir zweifellos, dafs eine grofse Zahl in Fleisch und Blut der Allgemeinheit übergegangener hervorragender Werke von scharf ausgesprochenem Stimmungs- und Ausdrucksgehalt in dieser Richtung ihre Wirkung ausgeübt hat und auszuüben fortfährt. Das Pathos der C moll-Sinfonie und der C moll-Sonate op. 13 von Beethoven, wie überhaupt der Umstand, dafs dieser unvergleichliche Meister in der Erweckung tief leidenschaftlicher Gemütserregungen für die C moll-Tonart eine besondere Vorliebe bekundet,[1]) hat sicherlich zu der Ansicht von dem pathetischen Charakter dieser Tonart hauptsächlich mit beigetragen; desgleichen seine Cis moll-Sonate, die man das Hohelied der Entsagung

[1]) Fast jede Gattung der Kompositionen Beethovens enthält ein für seine Individualität besonders bezeichnendes Werk in C moll. Wir nennen die drei Klaviersonaten op. 10 No. 1, op. 13, op. 111, die 32 Variationen für Klavier, das Klavierkonzert op. 37, die Phantasie für Klavier, Chor und Orchester, die Violinsonate op. 30 No. 2, das Trio op. 1 No. 3, das Streichquartett op. 18 No. 4, die Ouvertüre zu Prometheus, die Sinfonie No. 5.

nennen könnte (obwohl die allgemein angenommene Veranlassung ihrer Entstehung historisch nicht erwiesen ist), zur Einschätzung des Charakters dieser Tonart. Wer möchte es ferner in Abrede stellen, dafs die D dur-Tonart ihre Reputation als Tonart des Triumphes dem Halleluja Händels verdankt! So hat denn auch Joh. Brahms unwillkürlich oder mit Absicht — das gilt gleich — für sein Triumphlied diese Tonart als die angemessenste erachtet. Die Tatsache, dafs Haydn sich mit Vorliebe in den Tonarten ohne viele Vorzeichen bewegt — was doch wohl nur mit der nachwirkenden Gepflogenheit aus der Zeit vor Einführung der temperierten Stimmung in ursächlichen Zusammenhang zu bringen ist — hat in Verbindung mit dem heiternaiven, kindlichen Grundcharakter seiner Werke ohne Zweifel mit dazu geführt, jene einfacheren Tonarten für diesen Charakter mit verantwortlich zu machen. Umgekehrt dürfte der verschleierte, subjektive, phantastische Charakter, der den Tonarten mit vielen Vorzeichen, besonders den B-Tonarten, zu eignen scheint, der Bevorzugung zuzuschreiben sein, die die Romantiker, in erster Linie Schumann und Chopin, diesen Tonarten haben angedeihen lassen.

Dafs es sich in allen diesen Fällen nicht um absolute Charaktereigenschaften der Tonarten handeln kann, dafür bietet die Musikliteratur so vielfältige Belege, dafs einige wenige prägnante Gegenüberstellungen zur Befestigung dieser Überzeugung genügen dürften. So vergleiche man den sieghaften Glanz des D dur im Halleluja Händels mit der idyllischen Stimmung derselben Tonart im Finale der Sonate op. 28 von Beethoven; man halte der verschwimmenden Zwielichtstimmung des Des dur in dem Schumannschen »Des Abends« den Glanz und die Klarheit der Des dur-Tonart in Webers Aufforderung zum Tanz gegenüber; man sehe den Humor im Es moll-Scherzo op. 4 von Joh. Brahms und ihm gegenüber die weltabgewandte Stimmung des Es moll-Präludiums im I. Teile des Wohltemperierten Klaviers; man lasse sich von der tiefen Schwermut des F moll im Adagio

des F dur-Quartetts op. 59 von Beethoven durchdringen und beobachte dagegen die relative Lustigkeit der F moll-Fugen von J. S. Bach (Wohltemp. Kl. II) und Mendelssohn op. 35 No. 5! Auch auf die S. 178 angeführten Beispiele, sowie auf das daselbst über die vielseitige Verwendbarkeit der C dur-Tonart Beigebrachte sei hier nochmals hingewiesen. Überall zeigt sich, dafs nicht die Tonart, sondern die in ihr zu Tage tretende Erfindung — diesen Begriff auf den Gesamtgehalt aller beteiligten musikalischen Ausdrucksmittel bezogen — den Charakter schafft, ja dafs die letztere sogar das Vorurteil, das sich, wie wir sahen, an die einzelnen Tonarten bezüglich ihres vermeintlichen Charakters geheftet hat, zu überwinden im stande ist.

Bekannt ist, dafs auf einzelnen Instrumenten ein wirklicher, weil auf ihrer Bauart beruhender Charakterunterschied einzelner Tonarten besteht. So klingen auf der Violine die Tonarten G-, D-, A dur und demnächst E dur am hellsten, frischsten und schneidigsten, weil ihre Grund- und Quinttöne durch leere Saiten vertreten sind, während die B-Tonarten einen mehr gedämpften, verschleierten Eindruck machen. Auch einige Blasinstrumente haben, ihren besonderen Stimmungen entsprechend, bequemer zu intonierende und schwerer intonierbare Tonarten, von denen die ersteren demgemäfs freier, leichter, natürlicher klingen als die anderen, die mit der Schwierigkeit ihrer Hervorbringung auch für den Hörer leicht den Charakter des Unfreien, Gedrückten, Dunkeln, Leidenden oder desgl. annehmen. Auf dem Klavier ist der verschiedene Klangcharakter der einzelnen Tonarten eine wohl von niemand bestrittene Tatsache. Ganz richtig sagt Helmholtz[1]): „Dafs dieser Unterschied nicht von der absoluten Tonhöhe abhängt, kann man leicht erkennen, wenn man zwei verschiedene Instrumente von verschiedener Stimmung vergleicht. Es kann das Des des tieferen Instruments gleich hoch

[1]) Lehre von den Tonempfindungen, 2. Ausgabe S. 476.

sein mit dem C des höheren, und doch behält auf beiden Cdur seinen kräftigen, klaren Charakter und Desdur seinen weichen, wie verschleierten Wohlklang.“ Nur der Grund, den Helmholtz dafür angibt, scheint mir nicht der richtige zu sein. „Man kann hier“, fährt er fort, „kaum an etwas anderes denken, als dafs der Anschlag der kürzeren und schmalen Obertasten des Klaviers eine etwas andere Klangfarbe gibt, als der Anschlag der Untertasten, und jenachdem der kräftigere oder weichere Klang sich auf die verschiedenen Stufen der Tonart verteilt, ein anderer Charakter eintritt.“ Eine Umfrage, die ich zu etwaiger Bestätigung dieser Begründung bei einer Reihe unserer angesehensten Instrumentenbauer angestellt habe, hat ein durchaus negatives Ergebnis gehabt. Hiernach sind die Obertasten ohne jeden Einflufs auf die Klangfarbe der durch sie erzeugten Töne und ihre von den Untertasten abweichende Form läuft nur auf eine mechanische Zweckmäfsigkeit für die technische Behandlung der Klaviatur hinaus. Allerdings würden unter sonst gleichen Umständen die kürzeren Obertasten eine veränderte (gemilderte) Intensität des Anschlags der Hämmer und damit der Klangfarbe der Töne zur Folge haben müssen. Allein dadurch, dafs den Obertasten ein um ein weniges tieferer Fall als den Untertasten verliehen worden ist und dafs ferner ihre Dreh- oder Wagepunkte entsprechend versetzt worden sind, ist ihnen genau dieselbe Anschlagskraft wie den Untertasten zu teil geworden. Es sind eben sämtliche Tasten der Klaviatur so ausbalanciert, dafs sie bei gleichem Anschlagsgewicht dieselbe Intensität des Tones hervorrufen müssen. Der wahre Grund jener Charakterverschiedenheit der Tonarten auf dem Klavier scheint vielmehr — was Helmholtz nur vermutungsweise ausspricht — in der Art der Stimmung des Klaviers begründet zu sein, insofern die im Interesse der gleichschwebenden Temperatur notwendig zu begehenden Fehler der Stimmung (zu kleines Abmessen der Quinten) sich im Verfolg des Quintenzirkels immer mehr häufen und so in den Ton-

arten mit vielen Obertasten die meisten Unreinheiten und Trübungen des Charakters herbeiführen.

Diese Charakterverschiedenheiten der Tonarten auf einzelnen Instrumenten leugnen zu wollen, wäre ebenso verkehrt, wie sie mit dem Wesen der Tonarten an sich in Zusammenhang bringen zu wollen, was sich schon durch die einfache Beobachtung verbietet, dafs einzelne Tonarten auf verschiedenen Instrumenten von sehr abweichendem Charakter sind. Als tatsächlich vorhanden werden sie immerhin von den Komponisten für die betreffenden Instrumente in Rechnung zu ziehen sein. Aber ich gehe noch weiter und möchte überhaupt — hiermit zum Ziele meiner Ausführungen gelangend — den wenn auch aus einer irrtümlichen Auffassung hervorgegangenen Glauben an die absolute Charakterverschiedenheit der Tonarten nicht einfach als quantité négligeable angesehen wissen. Zwar mufs es nach allem Gesagten wohl dabei sein Bewenden haben, dafs die Erzielung eines bestimmten Charakters nicht an eine bestimmte Tonart gebunden ist, dafs nicht der Charakter, sondern der spezifisch musikalische Inhalt eines Tonstücks (der bei gleichem allgemeinen Charakter sehr verschieden sein kann) die Wahl der Tonart bedingt. Aber wer vermöchte zu entscheiden, ob in dem geheimnisvollen Schöpfungsakt eines, wie schon früher bemerkt, in der Regel zugleich mit der ihm angemessensten Tonart ins Leben tretenden musikalischen Gedankens dieser wirklich die Priorität der Entstehung für sich in Anspruch nehmen darf, oder ob er nicht vielleicht doch durch die vom Komponisten unbewufst vorher gewählte Tonart in seiner Erscheinungsform erst mit beeinflufst worden ist? Wir müssen es eben als eine nicht mehr aus der Welt zu schaffende Tatsache hinnehmen, dafs wir der Beurteilung der Tonarten nicht unbefangen gegenüberstehen. Die C dur-Tonart hat sich von vornherein derart als Mittelpunkt unseres Musiksystems herausgebildet,

dafs sie nicht nur theoretisch und technisch[1]) zum Ausgangspunkt aller weiteren Entwicklungen genommen wird, sondern auch in ästhetischer Beziehung den Nullpunkt abgibt, von dem aus sich die Stufenleiter des Ausdrucks nach beiden Seiten hin erhebt. Dadurch ist uns eine objektive Auffassung der Tonarten erschwert worden, und wir sehen sie immer nur durch die Brille ihrer Stellung zur Cdur-Tonart. Die hieraus entsprungene fälschliche Auffassung ihrer relativen Charaktereigenschaften als absolute ist dadurch gewissermafsen sanktioniert und

[1]) Auf dem Klavier erlernt man die C dur-Tonleiter zuerst, obwohl sie, weil aus lauter Untertasten bestehend, am schwersten auszuführen ist. Der grofse Haufe der klavierspielenden Dilettanten weifs zwar davon nichts und bleibt nach wie vor in dem Irrtum befangen, dafs die Tonarten mit vielen Vorzeichen „schwerer" seien als die mit wenigen. Schwerer zu lesen, gewifs, für den, der darin noch wenig Übung besitzt, aber nicht schwerer, sondern entschieden leichter zu spielen, für jeden, weil dabei die drei (längeren) Mittelfinger ausschliefslich oder zumeist auf die ihnen bequemer erreichbaren Obertasten zu liegen kommen. Chopin liefs deshalb, wie Fr. Niecks mitteilt, die Übungen mit stillstehender Hand von seinen Schülern zuerst in der Tastenlage eis fis gis ais h ausführen, ehe er zur reinen Untertastenlage überging und begann auch das Studium der Tonleitern mit der H dur-Tonleiter. Dafs selbst die Komponisten diesem Irrtum gelegentlich ihren Tribut zu zollen haben, mag durch folgendes heitere Geschichtchen bezeugt werden. N. W. Gade erzählte mir einst, dafs die erste seiner reizenden Idyllen op. 34 ursprünglich in Ges dur gestanden habe. Sein Verleger habe sich aber entschieden geweigert, das Werk in dieser Gestalt zu drucken, da nach seiner geschäftsmäfsigen Erfahrung die meisten Dilettanten, wenn sie beim Aufschlagen des Heftes gleich auf der ersten Seite die sechs B erblickten, das Heft wieder zuschlagen und von einem Erwerb desselben abstehen würden. Wohl oder übel habe er sich dazu entschliefsen müssen, das Stück, zum Zwecke seiner besseren Verkäuflichkeit, nach G dur zu transponieren. Dafs die Komposition dadurch leichter ausführbar geworden sei, wird kein Kenner derselben behaupten wollen. Auch das G dur Impromptu Op. 90 von Fr. Schubert stand, wie mir Prof. Max Friedlaender mitteilt, ursprünglich in Ges dur.

zu einem reellen ästhetischen Faktor erhoben worden, der nicht mehr aufser Rechnung gelassen werden kann. Es liegt nahe, hier auf analoge Beziehungen in der Stufenleiter der Farben hinzuweisen, die, so wenig sie auf allgemeine psychologische Gründe zurückgeführt werden können, zu allen Zeiten und bei allen Völkern, wenn auch nicht immer in gleicher Weise, ihre Geltung behauptet haben. Allgemein gilt Weifs als die Farbe der Unschuld, Schwarz als die Farbe der Trauer, Grün als die Farbe der Hoffnung, Gelb symbolisiert den Neid, Rot die Liebe und die Leidenschaft, Blau die Treue und Beständigkeit. Mögen hierbei auch naheliegende und allgemein verständliche Gedankenassoziationen im Spiele sein, mit den Farben an sich haben jene Deutungen so wenig zu tun, dafs sie unter der Einwirkung anderer Ideenverbindungen durch ganz andersartige ersetzt werden könnten. Nichtsdestoweniger haben sie eine solche Allgemeingültigkeit und Volkstümlichkeit erlangt, dafs sie überall als aus sich selbst verständliche Kunstmittel verwertet und aufgefafst werden. Ähnlich dieser Farbensymbolik verhält es sich mit der Symbolik der Tonarten. Wenn wir auch sahen, dafs zur Annahme einer Charakterverschiedenheit der Tonarten an sich kein Grund vorlag, so erschien uns doch die Wahl einer bestimmten Tonart für einen individuellen musikalischen Gedanken von zweifelloser Bedeutsamkeit. Vergegenwärtigen wir uns weiter, dafs sich in die Beurteilung einer Tonart leicht die Erinnerung an eine in derselben Tonart stehende, allgemein bekannte und markante Komposition einzuschleichen und deren Charakter auf die Tonart zu übertragen pflegt, dafs endlich die nachgewiesene relative Charakterverschiedenheit der Tonarten infolge der eigentümlichen Stellung der C dur-Tonart für die Hörer sowohl wie für die Komponisten sozusagen absolute Geltung erlangt hat, so kann das tatsächliche Vorhandensein einer Symbolik der Tonarten und ihr uns bewufstes oder unbewufstes Mitsprechen beim Schaffen wie beim Geniefsen der Kunst keines-

falls in Abrede gestellt werden. Ob es aber angezeigt oder auch nur möglich sein dürfte, eine über gewisse Allgemeinbestimmungen hinausgehende Stufenleiter des charakteristischen Wesens der einzelnen Tonarten aufzustellen, erscheint mir als eine überaus heikle und in ihrer Lösung der Willkür und dem Zufall preisgegebene Frage, deren Erörterung überdies nicht in der Absicht dieser Zeilen lag.

Die Aufgabe der Kritik.

(1903.)

Die fortgesetzt zunehmende Ausdehnung unseres öffentlichen Musiklebens, das immer noch im Steigen begriffene, sei es wirklich empfundene oder nur vorgeschobene Bedürfnis des grofsen Publikums nach aktiver oder passiver Musikpflege, die gegen früher an Umfang, wenn auch nicht an innerer Bedeutung, zweifellos gestiegene musikalische Produktion der neueren Zeit: alles dies im Verein hat auch den Aufgaben der musikalischen Kritik heute einen früher nicht gekannten Umfang und eine diesem entsprechend erhöhte Bedeutung verliehen. Die Unfähigkeit der überwiegenden Mehrzahl aller Musikhörer, sich über eine künstlerische Leistung ein eigenes Urteil zu bilden, eine Unfähigkeit, die durch das verwirrende Durcheinander von Kunstwerken aller Richtungen, die heutzutage auf den Hörer einstürmen, nur noch verschärft werden mufs, hat es bewirkt, dafs sich das Publikum in seinem Urteil von den Tageszeitungen und musikalischen Fachblättern abhängig macht, ja aus diesen nicht selten erst erfährt, ob ihm das gehörte Kunstwerk gefallen habe oder nicht. Zu welchem Einflufs, zu welcher Machtstellung sich unter diesen Verhältnissen die Kritik allmählich emporschwingen mufste, welchen Segen heute eine ihren Aufgaben gewachsene Kritik zu spenden, welchen Schaden eine von unberufener Hand ausgeübte zu stiften vermag, ist hieraus leicht zu erkennen. Die schädigenden und das Urteil verwirrenden Wir-

kungen sind aber heute um so unvermeidlicher, als bei der herrschenden Überfülle öffentlicher musikalischer Darbietungen aller Art auch die Zahl der Vertreter des kritischen Amtes ins Ungemessene gestiegen ist, gerade diesen gegenüber aber das Wort von den vielen Berufenen, aber wenigen Auserwählten seine ganz besondere Geltung behauptet. Es lohnt daher wohl der Mühe, die Aufgabe der Kritik einmal genauer zu umschreiben, um sich hieran zugleich der Voraussetzungen bewufst zu werden, die zu ihrer gedeihlichen Ausübung nun einmal unerläfslich sind.

Der Umstand, dafs der Kritiker als Vermittler des Verständnisses zwischen den Künstler und sein Werk und das Publikum zu treten hat, weist seiner Tätigkeit zwei Richtungen an, denen er vielfach gleichzeitig zu genügen vermag, während in einzelnen besonderen Fällen seine Aufklärungen nur an die Adresse des Publikums, seine etwaigen ästhetischen Zustimmungen oder Bedenken und Ratschläge nur an die Adresse des Künstlers gerichtet sein mögen. Diesen Doppelcharakter seines Berufs darf der Kritiker nicht aus den Augen verlieren, um nicht entweder in theoretische Spekulationen zu verfallen, für die das Publikum kein Verständnis hat, oder dem Künstler auf seine durch das Kunstwerk angeregten Fragen die Antwort schuldig zu bleiben. Auf welche von beiden Seiten er etwa gröfseres Gewicht zu legen habe, hängt von der Stelle ab, an der er das kritische Wort zu ergreifen beabsichtigt: in einer Fachzeitung wird er sich mehr an den Künstler zu wenden, in einer nicht lediglich den Kunstinteressen dienenden Tageszeitung mehr den Bedürfnissen des Publikums zu entsprechen haben.

Unter den mancherlei Vorbedingungen jeder Kritik möchten wir die als die oberste bezeichnen, dafs der Kritiker dem Kunstwerk gegenüber zunächst den richtigen Standpunkt der Beurteilung zu gewinnen suche. Wie jeder materielle Gegenstand zu seiner klaren Erkennung und Beurteilung eine bestimmte

Stellung und Sehweite des Beschauers voraussetzt, so läuft auch der Beurteilende einer Schöpfung des menschlichen Geistes Gefahr, sein Ziel zu verfehlen, wenn er von einem falschen Standpunkte aus an seine Aufgabe herantritt. Alle im einzelnen auf eine noch so korrekte und sachliche Kritik gerichteten Bemühungen können nicht verbürgen, dafs nicht ein schiefes, unzutreffendes Endurteil, ja eine völlig verkennende Auffassung der Gesamterscheinung des Künstlers Platz greife, wenn jene Bemühungen nicht von dem dem Kunstwerk einzig gemäfsen Standpunkte der Beurteilung ausgegangen sind und von diesem ihre beständige Direktive und Korrektur empfangen. Wie ist nun aber dieser allein richtige Standpunkt kritischer Behandlung zu gewinnen? Die Antwort lautet: Nicht auf dem Wege persönlicher, zufälliger, individueller, von aufsen hinzugebrachter künstlerischer Anschauungen und Grundsätze, sondern einzig aus der Natur und dem Charakter, sowie aus den äufseren und inneren Lebensbedingungen des Kunstwerks selber. Zwar ist ein völliges Ausschalten aller persönlichen künstlerischen Grundsätze, eine schlechthin voraussetzungslose Inangriffnahme der kritischen Behandlung nicht wohl denkbar, und die individuelle Stellungnahme des Beurteilenden zu den ästhetischen Axiomen der Kunst wird unwillkürlich seine Kritik durchleuchten und ihr sogar erst den untersten Halt verleihen. Allein jene künstlerischen Anschauungen dürfen nicht die schlechthin unverrückbare Grundlage des Urteils, sie sollen nur eine vorläufige Stütze bilden, an der sich das Urteil nach Mafsgabe der künstlerischen Schöpfung selber zu voller Freiheit zu erheben hat.

Jedes musikalische Kunstwerk wurzelt mit allen seinen Fasern in der Eigenart seines Schöpfers, wie diese wiederum nur aus der Gesamtheit der künstlerischen Lebensbedingungen seiner Zeit heraus begriffen werden kann. Auf dieser allgemeinen Grundlage heranwachsend mufs jede Komposition in einer der in der geschichtlichen Entwicklung der Musik begründeten und zu all-

gemeiner Geltung gelangten Formen in die Erscheinung treten, wenn sie sich dem Verständnis erschliefsen und eine unmittelbare Beurteilung ermöglichen soll. Die genauere Stellungnahme des Künstlers zu dieser Kunstform wird sich in seinem Werke deutlich auszuprägen haben. Nur ein zusammenfassendes Inbetrachtziehen aller dieser Verhältnisse, der Individualität des Komponisten, seiner Stellung zur Kunst seiner Zeit, des Verhältnisses seines Werkes zu der in ihm zum Ausdruck kommenden Kunstform, werden dem Beurteilenden den richtigen allgemeinen, jedem einzelnen Werke gegenüber wechselnden Mafsstab für seine Aufgabe in die Hand geben. Angesichts der Tatsache, dafs die Anschauungen über die Kunst, als nur einen Teil des in beständigem Flusse befindlichen menschlichen Geisteslebens, ebenfalls dem Wechsel unterworfen sind, dafs der ganze innere und äufsere künstlerische Ausdrucksapparat, dafs endlich auch die Kunstformen einem unmerklich fortschreitenden Wandel unterliegen, angesichts dieses beständigen Flusses der künstlerischen Entwicklung mufs jedem musikalischen Kunstwerk das Recht zuerkannt werden, nicht nur aus dem Geiste seiner Zeit und seines Schöpfers, sondern — bezüglich der Einzelheiten seiner Form — sogar aus der Eigenart und Entwicklungsfähigkeit seines motivischen Materials als seiner unmittelbaren Lebensquelle heraus beurteilt zu werden. Jedes Kunstwerk stellt gewissermafsen eine „neue Tatsache“ hin, die unter Umständen auch neue Maximen der Beurteilung für sich erfordert. Ob nun aber auch dieser von einem Kunstwerk oder von der Gesamtheit der Werke eines bestimmten Künstlers geschaffene neue Standpunkt selbst wieder Gegenstand der Kritik werden und auf seine ästhetische oder historische Berechtigung oder Verwerflichkeit untersucht werden dürfe und müsse, das ist eine neue, ohne weiteres zu bejahende Frage. Hier werden indessen andere, allgemeinere Gesichtspunkte der Beurteilung Platz zu greifen haben, es wird das allgemeine Wesen der musikalischen Kunst, es werden akustische Phänomene, gewisse oberste

und allgemeingültige ästhetische Gesetze, der Umfang des menschlichen Auffassungsvermögens, die Grenzen der musikalischen Ausdrucksorgane u. a. in Betracht zu ziehen sein, um zu festen, schlechthin unabhängigen und unveränderlichen Stützpunkten der Kritik zu gelangen. Es braucht kaum ausgesprochen zu werden, dafs nur das eigentliche Genie, sowie diejenigen, die, mit oder ohne Beruf dazu, sich als Reformatoren der Tonkunst auszugeben bemüht sind, diesen zuletzt näher bezeichneten Mafsstab für sich herausfordern, während er für die grofse Zahl der Talente im grofsen und ganzen aufser Betracht bleibt. Es begreift sich auch, dafs ein mit diesem Mafsstab zu messendes Werk von seinem Standpunkt aus vielleicht das höchste Lob verdienen kann, während der ganze Standpunkt selbst jener nach höheren Gesichtspunkten auszuübenden Kritik nicht standhält und deshalb im letzten Grunde als verwerflich bezeichnet werden mufs.

Hat man sich über den richtigen Gesichtswinkel ins Klare gesetzt, unter dem allein die Beurteilung eines bestimmten musikalischen Kunstwerks in Angriff genommen werden darf, so mufs als erstes und oberstes Ziel der Kritik das Ganze des Kunstwerks ins Auge gefafst werden, nicht sollen es die Einzelheiten, die, als solche leicht mifsverständlich und irreleitend, erst in ihrem Verhältnis zum Ganzen und durch dieses in die richtige Beleuchtung gerückt zu geeigneten Objekten der Beurteilung heranwachsen. Zwar ist auch das Ganze jedes Kunstwerks gleich der Summe seiner Teile, aber nicht in dem Sinne ihrer mechanischen Addition, sondern in dem ihres organischen Herauswachsens und gegenseitigen Bedingens. Losgetrennt aus dem künstlerischen Zusammenhang kann eine Stelle ein völlig verändertes Aussehen gewinnen, sie kann auffallend, unnatürlich, rätselhaft, ja geradezu unschön und fehlerhaft erscheinen; stellt sie dagegen an ihren richtigen Platz und betrachtet sie in ihrem Zusammenhang mit dem ganzen Werke, so schwinden die Rätsel, sie erscheint natürlich, korrekt und schön. Daher ist es oft so

schwer, jemand durch Zitieren einzelner Stellen einer Komposition von deren Wert und Schönheit zu überzeugen, weil man ihm mit diesen Einzelheiten nicht zugleich auch die Beziehungen überliefern kann, die ihnen im ganzen erst ihre volle Bedeutung sichern. Und nicht nur der musikalische Inhalt einzelner Stellen, auch jede formelle Einzelheit, jedes Längenverhältnis, jede Modulation, jede dynamische Steigerung und ähnliches, das an sich vielleicht den Widerspruch herausfordern würde, erlangt erst durch seine Stellung im Rahmen des ganzen Kunstwerks seine notwendige Erläuterung und Begründung. Diesem entsprechend kann eine Kritik, die sich, sei es lobend oder tadelnd, an Einzelheiten als solche anklammert, der Beurteilung des Ganzen gegenüber leicht zu einer verhängnisvollen Fehlerquelle werden und zu wesentlich falschen Vorstellungen über das Kunstwerk Veranlassung geben, während eine mehr auf das Ganze der Kunstleistung gerichtete — die Sachkenntnis des Beurteilenden vorausgesetzt — sich höchstens den Vorwurf der Unvollständigkeit oder nicht genügend umfassenden Begründung zuziehen könnte. Die gröfsere Schwierigkeit (und Schätzbarkeit) liegt demnach auf Seite der letzteren Art der Kritik, sofern diese von höheren Gesichtspunkten auszugehen hat und einen weiteren Blick und die Fähigkeit zusammenfassenden Urteils bedingt, während eine mehr den Einzelheiten — in minutiöser Weise, wie es oft geschieht — zu Leibe gehende wegen der dazu notwendigen besonderen Kenntnisse dem Laien mehr Eindruck machen mag, aber deshalb noch weit davon entfernt sein kann, auf der Höhe ihrer Gesamtaufgabe zu stehen. Diese erfordert zu ihrer Lösung eine gleichermafsen dem Ganzen, wie seinen einzelnen Teilen Rechnung tragende Beurteilung, so zwar, dafs das Ganze als das notwendige Ergebnis seiner auf- und ineinanderwirkenden Teile, diese wiederum als in ihrem Bestande durch das Ganze notwendig bedingt aufgefafst erscheinen. Dafs zur Erfüllung dieser zwiefachen Anforderungen einer erschöpfenden Kritik eine einmalige (sei es

durch Hören oder durch Lesen vermittelte) Kenntnisnahme des Kunstwerks, namentlich wenn sie sich vielleicht sogar noch auf eine ungenügende Aufführung stützt, gänzlich unzureichend ist, ist leicht zu erweisen. Denn wenn schon beim erstmaligen Hören der Kritiker zur Bildung seines Urteils nur induktiv, d. h. aufbauend, zu verfahren in der Lage ist, wenn es ihm von vornherein versagt ist, von dem Ganzen, das für ihn ja noch nicht vorhanden ist, erhellende Lichter für die Einzelheiten zurückgewinnen, so mufs auch jenes induktive Verfahren an sich mancherlei Fehlschlüssen unterliegen. Das Abwägen der einzelnen Teile des Kunstwerks gegeneinander, auf dem ein wesentlicher Teil der kritischen Arbeit beruht, kann nämlich in jedem einzelnen Falle nicht anders als zu spät erfolgen, zu einer Zeit, wo der Eindruck der früheren der zu vergleichenden Stellen bereits verblafst, der der gegenwärtigen dagegen gerade in seiner vollen Stärke wirksam ist. Man erkennt, wie sehr hierdurch ein völlig objektives Verhalten des Beurteilers erschwert werden mufs und dafs erst nach wiederholtem Anhören eines Stückes der Standpunkt gewonnen werden kann, von dem aus man jeden seiner Teile in seinem Verhältnis zu den anderen und in seiner Unterordnung zum Ganzen klar zu erkennen vermag.

Ein näheres Eingehen auf die Einzel-Richtungen und Ziele der kritischen Tätigkeit zeigt uns, dafs der Punkte, an denen die Kritik ihre Hebel anzusetzen hat, gerade in dem komplizierten Organismus eines musikalischen Kunstwerks aufserordentlich zahlreiche sind. Die Vielseitigkeit der musikalischen Ausdrucksmittel, die mannigfaltige Art ihres gegenseitigen Beeinflussens und ihrer Vereinigung zur künstlerischen Gesamtwirkung stellen an den Beurteiler eine ebenso vielfältige Reihe kritischer Einzelaufgaben, an deren keiner er vorübergehen darf, wenn er die Stichhaltigkeit seines Gesamturteils nicht in Frage gestellt sehen will. Unter zwei Hauptgesichtspunkte dürften jedoch wohl sämtliche wesentlichen Eigenschaften eines musikalischen Kunstwerks

eingeordnet werden können: unter den der Erfindung und den der Ausführung. Ist die Neuheit, Kraft und Vielseitigkeit der Erfindung das Kennzeichen der natürlichen Begabung und in ihren höchsten Ausstrahlungen das des Genies, so mufs die Kunst der Ausführung vorzugsweise als die Frucht der, jedem möglichen, praktischen künstlerischen Ausbildung betrachtet werden. Beide zusammen bilden die unerläfslichen, aber auch alle übrigen in sich einschliefsenden Vorbedingungen jeder produktiven Kunstleistung, während weder eine, wenn auch geniale Begabung, noch eine, wenn auch noch so hohe und vielseitige technische Kunstbildung für sich allein zu vollendeten und zugleich bedeutenden Kunstwerken führen kann. Wie selten übrigens die harmonische Durchdringung beider und wie verschiedenartig die Möglichkeiten ihrer Vermischung sind, das ist ein interessanter Gesichtspunkt bei der Betrachtung der einzelnen Komponistenindividualitäten.

Die in einer Komposition zu Tage tretende Erfindung ist es demnach zuvörderst, worauf der Beurteiler sein Augenmerk zu richten hat. Er wird festzustellen haben, ob sie sich in ihrem Charakter an vorhandene Vorbilder anlehnt oder ein eigenartiges Gepräge zeigt. Und im letzteren Falle, ob sie absolut neu ist, d. h. nach gewissen Richtungen noch nicht Gehörtes zum Ausdruck bringt oder nur relativ neu, d. h. schon bekannte Ausdruckselemente zu einem in seiner Art neuen Ganzen zusammenfügt. Die letztere Eigenschaft mufs wohl als Mindestes von jeder Komposition gefordert werden, wenn sie auf höheren Kunstwert Anspruch erheben soll, wogegen die absolute Neuheit der Erfindung, wie schon bemerkt, stets als eines der Kennzeichen genialer Begabung angesehen werden darf. Es wird weiter zu untersuchen sein, worin die etwaige Eigenartigkeit der Erfindung vorwiegend begründet ist, ob im Rhythmischen oder im Melodischen oder im Harmonischen oder worin sonst, und wie weit hiermit der allgemeine Charakter des ganzen Stücks — ob es

erhaben, ernst, beschaulich, anmutig, heiter, humoristisch oder dergl. — in Zusammenhang zu bringen ist. Es gibt zwar Stücke, deren charakteristische Wirkung viel weniger auf ihren eigentlichen musikalischen Gedankengehalt, als auf gewisse, scharf hervortretende Äufserlichkeiten der Form oder des Vortrags zurückzuführen ist, und die demnach, wie sie einerseits den etwaigen individuellen Charakter der Erfindung nicht in dem ihm zukommenden Mafse zur Geltung bringen, andrerseits auch bei schwächerem Erfindungsgehalte ihrer eigentümlichen Wirkung sicher sind. Derartige Stücke sind z. B. die Gavotten mit ihrer unverrückbaren metrischen Bestimmtheit, die Tarantellen mit ihrem unaufhaltsam fortreifsenden $^6/_8$ Takt, ferner die Berceusen, Pastorales und dergl., die durchgängig — meist auf einem Orgelpunkt — pianissimo, con sordini vorzutragen und mehr als allgemeine Stimmungserzeuger, als durch ihre individuelle Tonsprache zu wirken berufen sind. Allen solchen Stücken gleicher Gattung pflegt eine gewisse Familienähnlichkeit eigen zu sein, die schon durch den Gattungscharakter so stark betont ist, dafs die besondere Art der Erfindung nicht viel daran zu individualisieren vermag. In allen anderen, weniger scharf präzisierten Formgattungen dagegen ist in erster Linie die Erfindung für den allgemeinen Charakter ausschlaggebend und die Aufdeckung dieses Zusammenhangs eine der Hauptaufgaben für den Beurteiler. Dabei fällt nicht nur der rein musikalische Wert der Erfindung ins Gewicht, sondern auch ihre Angemessenheit für den besonderen Zweck, dem sie zu dienen bestimmt ist. Viele ungerechte Urteile entspringen daraus, dafs dieser Gesichtspunkt aufser Acht gelassen wird. Es macht einen Unterschied, ob ein Thema einer Klaviersonate oder einer Sinfonie als Grundlage dienen soll, ob in der Oper ein Chor mehr lyrischen oder mehr dramatischen Charakter tragen, eine Melodie einem ehrwürdigen Greise oder einer Vertreterin jugendlicher Liebesleidenschaft in den Mund gelegt werden soll, ob die ganze harmonische und kontra-

punktische Behandlung eines Stückes (an der die Erfindungskraft wesentlich mit beteiligt ist) eine mehr volkstümliche Haltung beobachten soll oder nicht. Was für den einzelnen Fall Lob verdient oder wenigstens seinem Zwecke angemessen erscheint, kann für den andern ungenügend, unpassend und tadelnswert gefunden werden, wie wenig es auch, rein musikalisch betrachtet, zu einem Tadel herausfordert. Besonders in der Oper kann man es beobachten, wie manche Komponisten sich durch das Bestreben, immer wirkungsvoll im äufserlichen Sinne zu erscheinen, immer auf möglichst gesättigten Klangreiz bedacht zu sein, zu einer Häufung melodischer, harmonischer und instrumentativer Mittel verleiten lassen, die oft zu der Natur der szenischen Vorgänge in krassem Mifsverhältnis steht, während andere, die es mit der Übereinstimmung ihrer Musik mit der Situation genauer nehmen, dieser Übereinstimmung zuliebe bisweilen die rein sinnliche Schönheit der Musik bis zu einem gewissen Grade zum Opfer bringen. (Wie weit dieses Opfer ästhetisch berechtigt sei, ist eine Frage, der in diesem Zusammenhange nicht näher getreten werden soll.) Mit Rücksicht hierauf verdient manche Musik trotz ihrer etwaigen grofsen Schönheiten keine unbedingte Anerkennung, manche andere trotz ihrer etwaigen scheinbaren Mängel keine unbedingte Verurteilung, und es mufs mindestens ihr absoluter und ihr relativer Wert vom Beurteiler gebührend auseinander gehalten werden. Die Kritik der Erfindung verlangt die gröfste Freiheit der Urteilskraft, da sie der festen Stützen zwingender ästhetischer Gesetze entbehrt und lediglich auf umfassende Kunstkenntnis, geläuterten Geschmack und sicher leitendes Gefühl angewiesen ist. Wenn bezüglich der Gesangskomposition der Kritik durch die Notwendigkeit der Beziehungen der Musik zu einem klar verständlichen Text die Richtung zum Teil in bestimmter Weise vorgezeichnet ist, so fällt auch dieser Halt in der reinen Instrumentalmusik, wo nur ein feineres Form- und Stilgefühl den Wert der Erfindung an sich und im Rahmen

eines bestimmten Kunstwerks zu beurteilen vermag. Wie viele mehr allgemein als spezifisch musikalisch gebildete Kritiker wissen sich mit der Beurteilung einer Oper oder eines Oratoriums ganz leidlich abzufinden, während sie der einer Sinfonie oder eines Streichquartetts rat- und hülflos gegenüberstehen!

Einen festeren Boden gewinnt die Kritik unter den Füſsen, sobald sie sich der Ausführung eines Kunstwerks zuwendet. Wenn die Fähigkeit des Komponisten zu künstlerischer Gestaltung vorhin im wesentlichen als die Frucht seiner praktischen Kunstbildung bezeichnet wurde, so ist auch für den Kritiker ein entsprechendes Kunstwissen die Vorbedingung und das Rüstzeug zu ihrer Beurteilung. In diesem Kunstwissen findet er die soeben noch vermiſsten sicheren Stützen und den an die verschiedenartigen Seiten des Kunstwerks anzulegenden, vielfältig wechselnden Maſsstab seines Urteils. Die aus der Natur der musikalischen Kunst und den Meisterwerken genialer Pfadfinder gewonnenen Grund- und Leitsätze künstlerischen Schaffens, wie sie die Musikwissenschaft nach und nach zu einem weit und reich verzweigten Lehrgebäude ausgebaut hat, geben ihm die Gesichtspunkte der Beurteilung an die Hand und bilden zugleich die festen Angelpunkte, in denen sich seine Urteilsführung zu bewegen hat. Hier ist nun aber der Ort, an dem, in Gemäſsheit unserer früheren Bemerkungen, auf die Relativität aller musikalischen Kunstgesetze mit Entschiedenheit hingewiesen werden muſs. Schon die Gestalt unserer Dur- und Molltonleitern und aller aus ihnen herzuleitenden Harmoniebildungen, des gemeinsamen Grundmaterials aller musikalischen Schöpfungen, ist nicht von der Selbstverständlichkeit und absoluten Gültigkeit, die ihr ein mit der Entwicklungsgeschichte der Musik nicht Vertrauter wohl zuschreiben möchte. Die Gliederung der von der Natur gegebenen kontinuierlichen Tonmasse in bestimmte Stufen und die Zusammenfassung gewisser Reihen derselben zu sogenannten Tonleitern und Tonarten sind von den einzelnen Zeit-

altern und Völkern in so verschiedenartiger Weise unternommen worden und einem solchen, wie es scheint, naturnotwendigen Wechsel unterworfen gewesen, dafs es vermessen wäre, unserem heutigen Tonsystem, auf so natürlichen Grundlagen es auch beruht, eine ewige Gültigkeitsdauer in Aussicht stellen zu wollen. Wenn sich also schon diese alleruntersten Grundlagen der musikalischen Kunst von den Anschauungen bestimmter Völker und Zeiten abhängig zeigen, um wieviel weniger absolute Gültigkeit ist den eigentlichen Kunstgesetzen zuzusprechen, an denen das allgemeine Volksbewufstsein nur sehr mittelbaren Anteil hat, die vielmehr nur als der Ausflufs der bewufsten oder unbewufsten ästhetischen Überzeugungen einzelner grofsen schöpferischen Geister betrachtet werden müssen. Die Werke dieser genialen Meister, in denen der geistige Gehalt eines ganzen Zeitalters musikalisch zum Ausdruck kommt, sind es in der Tat, die nicht nur der Kunst im allgemeinen ihre Richtung vorzeichnen, sondern auch den Gebrauch der Kunstmittel bis ins einzelnste hinein zu regeln berufen erscheinen. So weit sich diese Regelung als eine allen jenen Werken gemeinsame herausstellt, wird sie nachträglich von der Theorie systematisch zusammengefafst und in der Form einzelner Kunstgesetze zum Ausdruck gebracht. In dieser Herkunft der Gesetze liegt sonach ihr für eine ganze Zeit verbindlicher Wert, wie zugleich ihre notwendige Begrenzung ausgesprochen. Ihr Wert, insofern der intuitive Blick eines grofsen Meisters der Kunst tiefer in ihre geheimnisvolle Natur einzudringen vermag, als jede theoretische Spekulation, ihre Begrenzung, sofern auch der genialste Komponist seine Individualität, das Produkt seiner Zeit, seiner angeborenen Begabung und seiner Erziehung, nicht wird verleugnen können. So hoch daher jene so entstandenen Kunstgesetze auch einzuschätzen sind und so wenig ihre allgemeine Gültigkeit auch angefochten werden darf, so würde doch die Kritik durch ein mechanisches Anlegen des aus ihnen gewonnenen Mafsstabs an ein einzelnes Kunstwerk

dessen Rechte nicht immer zu wahren wissen. Sie mufs vielmehr immer eingedenk sein, dafs der schöpferische Künstler, wenn anders er sich in seinem Werke als ein solcher erweist, das Recht behalten mufs, sich unter Umständen aufserhalb der durch Autorität und Tradition geheiligten Kunstregeln und Gesetze zu stellen, wenn er nur seine Freiheiten durch die Eigenart seines Werkes und durch seine besonderen Absichten überzeugend zu begründen weifs.

Mit dieser wichtigen Einschränkung wird nun der Kritiker die einzelnen Seiten der Ausführung des Kunstwerks an dem Mafse seiner künstlerischen Überzeugungen zu messen und demnach zu untersuchen haben, wieweit sie ihnen entsprechen und ob sie im Falle mangelnder Übereinstimmung diese aus sich selbst oder aus dem Ganzen des Kunstwerks heraus zu rechtfertigen im stande sind. Es sind die mannigfaltigsten Fragen, die hier an den Beurteiler herantreten und seine Entscheidung fordern. Zunächst und zu oberst ist das Verhältnis der Erfindung, also des ideell-musikalischen Gehalts, zur Ausführung, also zur formellen Ausgestaltung desselben, in Betracht zu ziehen. Entspricht die Anlage und der Umfang der Ausführung dem Charakter des thematischen Materials, oder umgekehrt: sind die Themen der etwa von vornherein gewählten Form oder dem vorher bestimmten Ausdrucksapparat entsprechend erfunden und für die dadurch vorgeschriebene Behandlungsweise als geeignet zu betrachten? So manche verurteilende Kritik wird gerade der Verneinung dieser Fragen entspringen, denn gerade die Inkongruenz von Form und Inhalt ist es häufig, die, allen sonstigen Vorzügen einer Komposition zum Trotz, ihrem tiefergehenden individuellen Eindruck im Wege steht, während die Harmonie der äufseren und inneren Gestaltung auch dem an sich Unbedeutenderen einen sicheren Reiz verleiht. Eine noch so hohe Formvollendung und eine noch so genaue stilistische Zusammenstimmung der Ausführung mit den thematischen Grundlagen

kann freilich über den etwaigen Mangel an Kraft und Ursprünglichkeit der Erfindung nicht hinweghelfen, zumal diese nicht nur in den Themen selbst, sondern auch allenthalben in ihrer Durchführung zu Tage tritt und unausgesetzt auf den Gesamtcharakter des Stückes ihren Einflufs äufsert. Ein Überwiegen der Erfindungskraft über die Kunst der Gestaltung mufs demnach für die günstige Gesamtbeurteilung einer Komposition schwerer in die Wagschale fallen, als eine hervorstechend formende Kraft, wenn sie mit schwächlicher oder unselbständiger Erfindung gepaart ist.

Hinsichtlich der Form selbst wird zu entscheiden sein, ob sie sich nach jeder Richtung im Rahmen des Hergebrachten hält, ob sie diesen im einzelnen zu modifizieren, zu erweitern oder ob sie endlich in ihren Grundlinien neue Wege einzuschlagen sucht. Das zuletzt genannte Bestreben dürfte in seiner Berechtigung an einem einzelnen Werke kaum nachzuweisen sein. Die Geschichte der musikalischen Formen lehrt vielmehr, dafs alle durchgreifenden Reformen nicht mit einem Male ins Leben getreten, sondern einem längeren, in seinen Einzelheiten sich auf verschiedene Meister verteilenden Entwicklungsprozesse unterworfen gewesen sind, bis sie in ihrer vollen Reinheit und Konsequenz zum Durchbruch kamen. Ein plötzliches Umstofsen des allmählich Gewordenen zu Gunsten eines noch nicht Dagewesenen wird fast stets den Eindruck einer Sonderbarkeit hervorrufen, wenn es nicht vielleicht sogar nur auf die Unfähigkeit des Komponisten, sich in den historisch begründeten Formen zu bewegen, zurückzuführen sein sollte. Um so berechtigter und erwünschter sind die mancherlei Einzelmodifikationen der überlieferten Gestaltungsformen, wie sie sich bei jedem selbständigen Meister vorfinden, da durch sie die Erstarrung der Form zur Schablone verhindert und die Möglichkeit ihrer freien Weiterentwicklung im Flufs erhalten wird. Derartige formelle Ausweichungen einzelner Stücke aus den gewohnten Geleisen mit ihrem musikalischen Gehalt und Ideengang in ursächlichen Zu-

sammenhang zu bringen und sie dadurch als notwendig oder willkürlich nachzuweisen, wird immer eine interessante und lohnende Aufgabe der Kritik bleiben.

Von grofser Bedeutung für die Wirkung und damit für den Wert einer Komposition — denn in ihrer (richtig verstandenen) Wirkung kommt schliefslich ihr Wert zum unmittelbarsten Ausdruck — sind ihre Längenverhältnisse. Und zwar im ganzen wie im einzelnen. Ob der musikalische Gehalt der Themen vollständig erschöpft worden, ob andererseits nichts auf den Plan gebracht worden sei, was, so reizvoll es auch an und für sich sein möchte, mit ihnen und dem ganzen Gedankengang nicht in nachweisbarer Beziehung stände, ob endlich das ganze Werk zu rechter Zeit zum Abschlufs gebracht worden sei: das sind Fragen, von deren Bejahung hauptsächlich die Zuerkennung kompositionstechnischer Meisterschaft mit abhängig sein wird, während ihre Verneinung auf Mängel hinweist, die sich beim Anhören des Stückes oft in empfindlichster Weise geltend machen. Auch für die einzelnen Haupt- und Nebensätze, Episoden, Übergänge, Steigerungen, Schlüsse u. dergl. ist es von Wichtigkeit, dafs sie die ihrem Inhalt, ihrer Umgebung und ihrer Bedeutung für das Ganze entsprechende Länge aufweisen, da hier ein Zuviel oder Zuwenig nur allzusehr geeignet ist, den ruhigen Aufbau des Gesamteindrucks im Hörer zu stören und die architektonische Logik des Ganzen in Frage zu stellen.

Ein weiteres Eindringen der Kritik in die Einzelheiten der musikalischen Anlage führt zur Untersuchung der spezifisch musikalischen Ausdruckselemente, der Melodie, des Rhythmus und der Harmonie, auf den Anteil hin, der ihnen in der Ausführung des Kunstwerks zugewiesen worden ist. Wie schon ein Thema, ja ein Motiv durch das Hervorstechen eines oder der Kombinierung mehrerer dieser Elemente sein charakteristisches Aussehen erhält, so auch die ganze Ausführung, je nachdem und so lange sie sich durch vorwiegend melodische oder rhythmische

oder harmonische Behandlung beherrscht zeigt. Nun gibt es ja Stücke, die, ihrem Grundcharakter nach, ein durchgehendes Vorherrschen eines der genannten Ausdruckselemente als ganz natürlich und zweckentsprechend erscheinen lassen: ein Lied ohne Worte, eine Romanze wird nur unter Festhaltung melodischen Charakters, ein Scherzo, ein Capriccio nur vermittelst der prickelnden Wirkungen des Rhythmus, ein ernstes, düsteres Adagio hauptsächlich durch Entfaltung breiter harmonischer Wirkungen den Gattungscharakter zu entsprechendem Ausdruck bringen. Aber wenn es sich schon hier für den Komponisten empfiehlt, die durchgehende Vorherrschaft des einen Ausdruckselementes vorübergehend zu Gunsten eines anderen zu unterbrechen, um dadurch der Einförmigkeit der Gesamtwirkung aus dem Wege zu gehen, so ist ein wohlberechneter Wechsel in der Wahl der herrschenden Ausdrucksmittel für alle Stücke von nicht so ausgesprochener Eigenart geradezu ein ästhetisches Gebot. Ein allzulanges Beharren bei ein und derselben Ausdrucksform schwächt ihre Wirkung leicht ab und erzeugt das Gefühl der Übersättigung im Hörer und eine erklärliche Sehnsucht nach kontrastierenden Wirkungen. Ob und wieweit jener ästhetischen Forderung im einzelnen Falle genügt worden sei, dürfte demnach ebenfalls einen nicht unwichtigen Gegenstand der kritischen Beurteilung bilden. Wie manche Komposition von gediegener Erfindung und auch sonstiger technischen Vollendung kommt nicht zur verdienten Geltung, weil sich ihr Inhalt dem Hörer nicht in der wirksamsten Art der Behandlung darbietet, während eine andere, an sich weniger wertvolle, ihren Erfolg nur dem Umstande verdankt, dafs sie das, was sie uns zu sagen hat, in der angemessensten, gefälligsten und einschmeichelndsten Weise zu Gehör zu bringen weifs! Diese Kunst der Eindringlichkeit der musikalischen Sprache hängt aber nicht nur von den melodischen, harmonischen und rhythmischen Verhältnissen an sich ab, sondern in nicht minder hohem Grade von der damit eng verbundenen

Behandlung der Ausführungsorgane und der daraus für das ganze Tonwerk sich ergebenden Klangwirkung. Schon in einer einfachen Liedbegleitung mufs nicht nur die Art der Harmonisierung, sondern auch die technische Gestaltung und die Wahl der allgemeinen Tonlage vom Komponisten in sorgfältige Erwägung gezogen werden, wenn der Gesamteindruck seiner Musik sich zu einem Spiegelbild der in der Dichtung angeschlagenen Stimmung gestalten soll. Wie oft wird der lyrische Duft eines Gedichtes trotz ansprechender Melodik durch den zu aufdringlichen oder philiströsen Charakter der Begleitung wieder zerstört, und wie platt und stimmungschädigend wirkt oft eine Begleitung, die durch Transposition in eine dem Charakter des Gedichtes nicht mehr entsprechende zu tiefe (dumpfe) oder zu hohe (helle) Lage gebracht worden ist! Noch einschneidender für die Gesamtwirkung gestaltet sich die Art der Behandlung der Ausführungsorgane in der reinen Instrumentalmusik, und hier um so mehr, je mehr und je verschiedenartigere Instrumente zu gemeinsamer Wirkung miteinander verbunden worden sind. In einem Stück für Klavier allein liegt die Frage noch verhältnismäfsig einfach, und doch kann schon hier durch eine geschickte, die Eigenart des Instrumentes ausnutzende Behandlung die Wirkung des Ganzen sehr gehoben, durch eine zweckwidrige Behandlung sehr geschädigt werden. Im besonderen dürfte es als ein Fehler der technischen Anlage eines Stückes zu bezeichnen sein, wenn seine Wirkung nicht im rechten Verhältnis steht zum Schwierigkeitsgrad seiner technischen Ausführung, wenn also die vom Komponisten dargebotenen Schwierigkeiten die Mühe ihrer Überwindung nicht verlohnen. Die Spieler nennen solche Stücke undankbar, im Gegensatz zu den sogenannten dankbaren d. h. solchen, deren Wirkung auf gröfseren Schwierigkeiten zu beruhen scheint, als tatsächlich vorhanden sind. Je mehr Instrumente an der Ausführung eines Tonstücks beteiligt sind, desto mehr wächst die Vielseitigkeit ihrer technischen Behandlung,

desto deutlicher bildet sich das für die Eindringlichkeit musikalischer Wirkung so wichtige Kunstmittel wechselnder Klangfarbe heraus, von dem bei einem Klavierstück füglich noch kaum die Rede sein kann. Das Hauptwirkungsfeld der Klangfarben bildet sonach das grofse Orchester, bei dessen Behandlung eine der vornehmlichsten Sorgen des Komponisten darauf gerichtet sein mufs, fein gegeneinander abgetönte, unmerklich ineinander überfliefsende oder auch grell miteinander kontrastierende Klangwirkungen zu erzeugen, wenn das Interesse des Hörers, soweit es der klanglichen Seite des Tonstücks zugewandt ist, nicht erlahmen soll. Dementsprechend pflegt denn auch die Instrumentation eines Orchesterstücks von den meisten der Kritik Beflissenen als ein besonders wichtiger Gegenstand ihrer kritisierenden Tätigkeit angesehen zu werden. Nicht ganz mit Recht, oder doch wenigstens nur insoweit, als die Instrumentation aus dem Inhalt und dem Zusammenhang des ganzen Werkes heraus zu beurteilen ist. Ein Herauslösen der Instrumentation aus dem Gesamtorganismus des Kunstwerks zum Zwecke gesonderter Untersuchung entzieht ihrer Auffassung eine wichtige Stütze und mufs die Richtigkeit ihrer Beurteilung mindestens fraglich erscheinen lassen. Denn wie so manches Werk, ohne inneres Bedürfnis dazu, mit einem glänzenden, blendenden Klangcharakter nur äufserlich aufgeputzt erscheint, so erweist sich umgekehrt manche schlichte, einer gröberen Sinnlichkeit geflissentlich nicht entgegenkommende Instrumentation als die dem zu Grunde liegenden Gedankengange einzig gemäfse äufsere Gewandung. Also auch hier, wie überall, zeigt sich die einzelne Ausdrucksform des Kunstwerks abhängig von dem das Ganze erfüllenden geistigen Gehalte, auch hier kann nur aus diesem der wahre Mafsstab der Beurteilung gewonnen werden. —

Glauben wir hiermit die Übersicht der hauptsächlichsten Gesichtspunkte beschliefsen zu können, unter denen eine zielbewufste Kritik ihre Aufgabe im einzelnen zu umfassen hat, so

möchten noch einige Bemerkungen über den allgemeinen Charakter und die Darstellungsform der Kritik zum Schlusse nicht unangebracht erscheinen. Von der Notwendigkeit möglichst objektiver Haltung des Kritikers ist schon oben die Rede gewesen. Die Objektivität wird sich vor allem zu bewähren haben in der Parteilosigkeit des Beurteilers, in dem geflissentlichen Unterdrücken jeder Voreingenommenheit für eine bestimmte grundsätzliche Richtung in der Musik, sei es dafs diese sich der Richtung der zu besprechenden Komposition gleich oder verwandt oder dafs sie sich ihr widerstrebend erweist. Ein solches Urteilen sine ira et studio ist freilich eine Forderung, die gerade in künstlerischen Fragen leichter gestellt als erfüllt ist. Immerhin wird das Mafs ihrer Erfüllung aus der Begründung der gefällten Urteile dem Einsichtigen unschwer erkennbar sein. Er wird hieraus mit annähernder Sicherheit darauf zurückschliefsen können, ob es dem Kritiker gelungen ist, sich in seiner Beurteilung auf einen neutralen Standpunkt zu stellen, oder ob darin noch ein Rest subjektiven Vorurteils zurückgeblieben ist, demzufolge es den vollen Grad der Allgemeingültigkeit für sich nicht in Anspruch nehmen darf. Hierin ist nun als weitere Forderung die Notwendigkeit der Begründung jeder Kritik bereits vorausgesetzt. Wenn Lessing (in der Ankündigung der Hamburgischen Dramaturgie) sagt: »Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinanderzusetzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat« (und: — fügen wir hinzu — warum ihm etwas gefallen hat), so möchte dieser Satz vor allem vom Kritiker auf sich selbst anzuwenden sein. Nur indem dieser sich über die jedesmaligen unmittelbaren, unwillkürlichen Eindrücke, die er von den Tonschöpfungen empfängt, dadurch näheren, bewufsten Aufschlufs zu verschaffen strebt, dafs er diese Eindrücke in ihre Elemente zerlegt, deren Verästelungen verfolgt und bis zu ihren Wurzeln vorzudringen sucht, wird es ihm gelingen, seinen eigenen Ge-

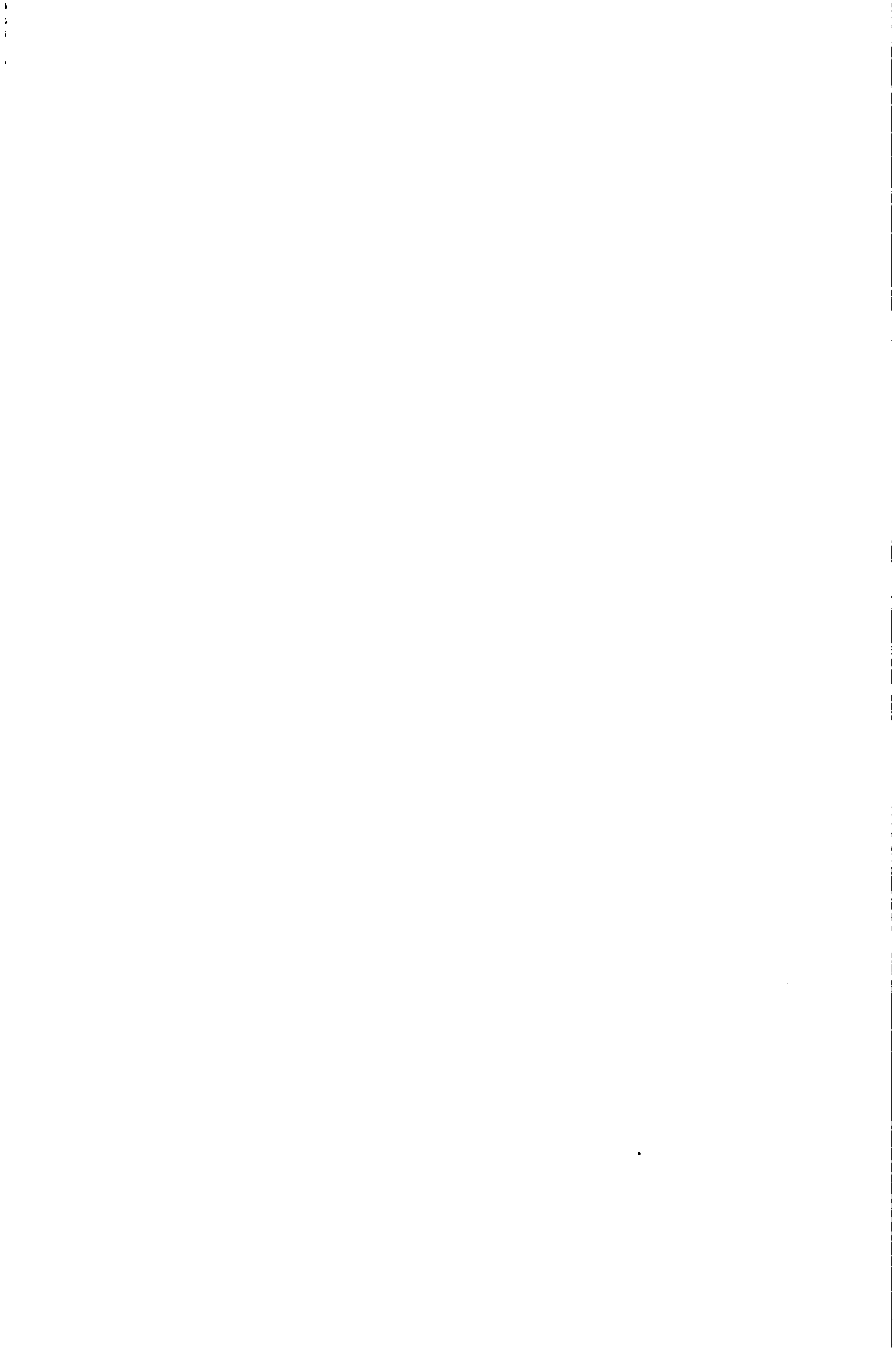
schmack immer fester zu begründen und seinen Urteilen Festigkeit und Treffsicherheit zu verleihen. Indem er dann diese Urteile samt ihrer Begründung anderen gegenüber zu entwickeln unternimmt, wird er auf sicheres Verständnis bei diesen rechnen und es ihnen ermöglichen können, für oder wider seine Beweisführungen Stellung zu nehmen. Damit erfüllt aber die Kritik erst in umfassenderem Sinne ihre Bestimmung, indem sie nicht nur der Ansicht des Beurteilers Geltung zu verschaffen, sondern auch geschmackbildend und urteilfördernd auf andere einzuwirken vermag. Eine solche aus der Klarheit des eigenen Denkens hervorgegangene und von dem ehrlichen Streben nach Übermittlung des als richtig Erkannten geleitete Kritik wird nun auch in der Form ihrer Darstellung erkennen lassen, wie es ihr einzig um diesen Zweck zu tun ist, und alles vermeiden, was diesen zu trüben, oder gar von ihm abzulenken geeignet sein könnte. Es ist zweifellos, daſs dem Kritiker in der Art und Weise der Aussprache seiner Urteile ein bedeutsames Mittel in die Hand gegeben ist, um auf die Meinung des Publikums und seine Stellung dem Komponisten gegenüber einen sicheren Einfluſs sei es im günstigen oder im ungünstigen Sinne, zu gewinnen. Ich denke hier weniger an die nicht wegzuleugnenden, wenn auch unwägbaren Wirkungen der Eigenart und Schönheit des Stils — Eigenschaften, die sich ohnehin nicht gebieten lassen — und bekenne sogar offen, mich nicht zu dem Standpunkt R. Schumanns erheben zu können, den er (Ges. Schriften I, S. 41) in die Worte formuliert: »Wir gestehen, daſs wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläſst, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt«. Ich habe hier nur die Angemessenheit des Stils, dem zu besprechenden Kunstwerk gegenüber, im Auge, soweit sie in der bedachtsamen Auswahl der die Urteile enthaltenden Sprachwendungen, in der kritischen Abwägung der einzelnen Seiten des Kunstwerks gegeneinander, in den wohlerwogenen Längen-

verhältnissen der einzelnen Teile der Kritik, in der gerechten Verteilung von Licht und Schatten zum Ausdruck kommt. Hier kann, bewufst oder unbewufst, vom Kritiker viel gesündigt aber auch viel zur gerechten Auffassung des Kunstwerks beigetragen werden — ganz abgesehen von dem eigentlichen Urteilsgehalt der kritischen Ausführungen. Schon die allgemeine Anlage der Kritik, ob sie sich zuerst mit den lobenswürdigen und dann mit den tadelnswerten Seiten ihres Objektes befafst oder umgekehrt, ist für ihren Eindruck und die Meinung, die sie über ihren Gegenstand erwecken will, von Bedeutung, und sie gleicht insofern selbst einem Kunstwerk, dessen Gesamtwirkung ja erfahrungsmäfsig für die meisten von der Wirkung des Schlusses abhängt. Es könnte daher ein Kritiker, je nachdem er ein günstiges oder ungünstiges Vorurteil für eine Komposition erwecken will, sich zu dem einen oder dem andern der genannten Verfahren entschliefsen, ohne dafs man sachlich daraus einen Vorwurf gegen ihn erheben dürfte. Dafs der Kritiker ferner vielleicht gewisse Seiten des Kunstwerks auf Kosten anderer lobend oder tadelnd hervorhebt, dafs er andere zu Gunsten oder Ungunsten des Ganzen gänzlich verschweigt, das sind Dinge, die der Leser der Kritik, sofern er sich nicht schon ein eigenes Urteil über das Werk gebildet hat, auf Treu und Glauben hinnehmen mufs und bezüglich deren der Künstler dem Kritiker auf Gnade und Ungnade überantwortet ist. Man sieht, dafs das Geschäft des Kritisierens nicht nur eine Sache des Wissens, der Kunst- und der Geschmacksbildung ist, sondern dafs auch der Charakter des Beurteilers ein gewichtiges Wort dabei mitzusprechen hat. Nach bestem Wissen und Gewissen mufs der Leitsatz sein, den auch der Kritiker nie aus den Augen verlieren sollte. Seine Auffassung der Kunstleistung sei vor allem von Optimismus durchtränkt. In dieser Gesinnung beurteile er die einzelnen Seiten des Kunstwerks, der Erfahrung eingedenk, dafs nicht nur jede Tugend ihren Fehler, sondern auch jeder Fehler

seine Tugend habe. Er versäume nicht, die Vorzüge des Werkes gebührend zu betonen, und klammere sich nicht an vereinzelte Schwächen, um so weniger, wenn sie für die Wertbestimmung des Ganzen wenig ins Gesicht fallen. Seinen Tadel spreche er ernst und schonend aus und benutze ihn nicht zur Übung seines Witzes und seines Geistreichtums; er bedenke, dafs der vorübergehende oft recht wohlfeile Triumph seines Geistes mit der dadurch oft so tief verletzten Künstlerehre allzu teuer erkauft wird. Hat er die Gesamterscheinung eines Künstlers zu beurteilen, so nehme er den Mafsstab von seinen besten Werken, denn auf die Höhepunkte, auf die sich ein Künstler überhaupt hat aufzuschwingen vermögen, kommt es an und nicht auf künstlerische Äufserungen, in denen auch das Genie gelegentlich der Unvollkommenheit alles menschlichen Schaffens seinen Tribut zu zollen hat.

Grofs und umfassend sind, wie man sieht, die Aufgaben, die der Kritik, wenn sie ihrer Bestimmung gerecht werden soll, gestellt werden müssen, grofs ist auch die Verantwortung, deren sich der Kritiker in Erfüllung dieser Aufgaben stets bewufst bleiben mufs. Dafs diese hohe Auffassung von der Bedeutung der Kritik immer allgemeiner werde und praktische Nachachtung finde, ist ein Wunsch, mit dessen Erfüllung den Interessen der Künstler wie des Publikums in gleicher Weise gedient sein würde.

Worte der Erinnerung.



1.

Ferdinand von Hiller.

(† am 10. Mai 1885.)

Ferdinand Hiller entstammte der Freien Stadt Frankfurt a. M., wo er am 24. Oktober 1811 das Licht der Welt erblickte. In früher Jugend durch den Unterricht eines Hofmann, Aloys Schmitt und Vollweiler auf seinen musikalischen Beruf vorbereitet, wurde er im 11. Lebensjahre Schüler des Meisters J. N. Hummel in Weimar, unter dessen Leitung er zwei Jahre hindurch gründlichen pianistischen und Kompositionsstudien oblag. Schon als zehnjähriger Knabe konnte Hiller als Klavierspieler an die Öffentlichkeit treten, in seinem 17. Lebensjahre erschien in Wien sein Opus 1, ein Quartett für Klavier und Streichinstrumente, welches, in der Erfindung zwar stark Beethovens Einfluſs verratend, formell bereits eine groſse technische Vollendung aufweist. Von 1828 bis 1835 lebte Hiller in Paris, wo er sich im Verein mit andern bedeutenden Meistern für die Einführung deutscher Musik, namentlich der Werke Bachs und Beethovens, treffliche Verdienste erwarb. Nach vorübergehendem Aufenthalt in seiner Vaterstadt, wo er kurze Zeit den Cäcilienverein leitete, begab er sich nach Italien, brachte dort mit Hülfe Rossinis seine erste Oper: »Romilde«, wenn auch ohne Erfolg, zur Aufführung, kehrte hierauf nach Deutschland zurück und erlebte in Leipzig durch die Aufführung seines noch in Italien entstandenen Oratoriums: »Die Zerstörung Jerusalems« den ersten durchschlagenden Erfolg als Komponist. Im Jahre 1841 begab er sich zum zweiten

Male nach Italien, um sich, nach seiner eben erfolgten Verheiratung, unter Bainis Leitung in Rom hauptsächlich dem Studium der altitalienischen Meister zu widmen, ging 1842 wieder nach Deutschland, dirigierte im Winter 1843/44 an Stelle Mendelssohns, der inzwischen in Berlin weilte, die Leipziger Gewandhauskonzerte und brachte in Dresden zwei neue Opern: »Der Traum in der Christnacht« und »Konradin, der letzte Hohenstaufe« zur Aufführung. Im Jahre 1847 übernahm er die Musikdirektorstelle in Düsseldorf, die er bis zu seiner Berufung nach Köln im Frühjahr 1851 innebehielt. Seinen nunmehrigen Kölner Aufenthalt unterbrach er für längere Zeit, indem er für den Winter 1851/52 als Direktor der italienischen Oper nach Paris berufen wurde, im Anschlufs hieran die Kunstsaison des Jahres 1852 in London zubrachte und fast den ganzen Winter 1852/53 in Paris verweilte, so dafs erst seit dem Frühjahre 1853 Köln wieder sein fester Wohnsitz wurde. Hier bekleidete er bis ein Jahr vor seinem Tode die Stellungen eines städtischen Musikdirektors, Direktors des von ihm in seiner heutigen Form gegründeten Konservatoriums und Dirigenten der grofsen Gesellschaftskonzerte im Gürzenich. Von seinen mehr als 200 erschienenen Kompositionen seien aufser den bereits genannten noch erwähnt die Opern: »Die Katakomben«, »Der Deserteur«, »Der Advokat«, das Oratorium: »Saul«, die Kantaten: »Loreley«, »Nal und Damajanti«, »Israels Siegesgesang«, »Prometheus«, »Rebekka«, ferner Sinfonien, Ouverturen, Psalmen, Motetten, Quartette für Männerchor, gemischten Chor und Frauenchor, endlich eine grofse Reihe von Kammermusikwerken, Klavierkompositionen und Liedern. Die Universität Bonn verlieh Hiller im Jahre 1868 den Doktortitel. Von den zahlreichen Orden, mit denen Hiller im Verlaufe seines Lebens ausgezeichnet wurde, sei nur der ihm von König Wilhelm von Württemberg 1875 verliehene Orden der Württembergischen Krone erster Klasse aus dem Grunde genannt, weil mit dessen Verleihung

die weitere Auszeichnung durch den persönlichen Adel verknüpft war.

Hillers Lebensgang, wie er in vorstehendem kurz geschildert worden, ist nicht ohne sichtliche Einwirkung auf die allmähliche Ausgestaltung seiner künstlerischen Individualität geblieben. Von Haus aus mit ungewöhnlicher Begabung für die Musik ausgestattet und in richtiger Erkenntnis derselben seitens seiner Eltern sogleich für den musikalischen Beruf bestimmt und den besten vorhandenen Lehrern überwiesen, ergriff er diesen seinen Beruf mit ganzer Seele, ohne, wie manche andere Meister der neueren Zeit (Schumann, Marschner, Mendelssohn, Wagner), neben seinen künstlerischen Studien etwa auch auf eine bis zu einem gewissen Grade gehende gelehrt-wissenschaftliche Ausbildung Bedacht zu nehmen. Hiller pflegte sich wohl selbst deshalb scherzweise den »ungelehrtesten« Menschen der Welt zu nennen. Wir dürften ihn mit demselben Recht oder Unrecht den »gebildetsten« Menschen der Welt nennen. Denn was ihm an Gelehrsamkeit abging, ersetzte er durch eine Vielseitigkeit der Bildung, für die kaum etwas so entlegen war, dafs er ihm nicht, soweit es in seinen Kräften stand, die regste Teilnahme entgegengebracht hätte. Wie reich war aber auch sein Leben an Anregungen, in welch verschwenderischem Mafse war ihm das Glück zuteil geworden, nicht nur den bedeutendsten Zeitgenossen seiner Kunst, sondern auch andern wahrhaft bedeutenden, ja, grofsen Männern persönlich näher zu treten und sich ihres Wohlwollens zu erfreuen! War es nicht der Gröfsten einer, Wolfgang Goethe, dessen ehrwürdige Erscheinung den jugendlichen Künstler auf der Schwelle seiner Laufbahn bewillkommnete; war es nicht Ludwig van Beethoven, in dessen brechendes Auge ihm noch zu schauen vergönnt war, und wer nennt sie alle, die Namen derer, mit denen den gereiften Künstler das spätere Leben in Beziehungen brachte! So vor allem in Paris, wo sich zu Anfang der dreifsiger Jahre die bedeutendsten musikalischen Talente der

Welt ein internationales Stelldichein gegeben hatten, wo ein Cherubini, ein Rossini, Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Chopin u. a. die musikalische Welt in atemloser Spannung hielten. Die Erinnerungen an diesen erwählten Kreis, dem sich noch manche andere musikalische und nichtmusikalische Berühmtheiten beigesellten, blieben dem Verstorbenen bis an das Ende seiner Lebenszeit eine Quelle des ungetrübtesten Genusses, und Paris verehrte und liebte er wie seine zweite Heimat. War es doch auch hier, wo er, in späteren Jahren, den ersten Anstofs zu derjenigen Tätigkeit empfing, der er sich bis an sein Ende mit besonderer Vorliebe, wenn auch meist auf direkte äufsere Aufforderung, hingab, zur Schriftstellerei. Seine ersten litterarischen Arbeiten waren Briefe aus Paris aus den Jahren 1851—53, die zunächst als Feuilletons der Kölnischen Zeitung veröffentlicht, später mit andern gelegentlichen Aufsätzen vermischt in Buchform erschienen. Ihnen schlossen sich zahlreiche andere Schriften an (Musikalisches und Persönliches«, »Briefe an eine Ungenannte«, »Künstlerleben« usw.), die alle, da sie die persönlichen Erlebnisse des interessanten Mannes betreffen und mit grofser Eleganz geschrieben sind, zu schneller Beliebtheit gelangten und ihren Verfasser den besten deutschen Zeitschriften als einen immer willkommenen Mitarbeiter zuführten.

Von deutschen Musikern waren es namentlich Mendelssohn und Schumann, mit denen die innigsten Bande der Freundschaft ihn verknüpften, aber auch unter allen übrigen seiner Zeitgenossen mag wohl kaum einer zu finden sein, der nicht in künstlerischer Wechselwirkung mit ihm gestanden hätte; selbst Richard Wagner, mit dessen Prinzipien er freilich, je mehr sie zum Durchbruch kamen, in immer gröfsere Spannung geriet, zählte während seines Dresdener Aufenthalts zu seinen Freunden. Nennen wir schliefslich unter den letzteren noch Männer wie Thorwaldsen, Rietschel, Heine, Börne, Lenau, Moritz Hartmann, Auerbach, Bendemann, so wollen wir damit nur der klangvollsten

unter den Namen aller der Vortrefflichen gedacht haben, die das Schicksal ihm nahe führte.

Und dürfen wir es bloſsen Zufall nennen, daſs sein Leben mit einer solchen Fülle der vielseitigsten und wertvollsten Beziehungen durchflochten, daſs es mit einem Reichtum äuſserer und innerer Erlebnisse ausgestattet war, wie es nur wenigen Auserwählten unter den deutschen Künstlern zuteil geworden? Gewiſs nicht. Es war vielmehr nur die Folge der Vielseitigkeit und des Reichtums seiner geistigen Begabung, die für die verschiedensten und verschiedenartigsten Emanationen des menschlichen Geistes eine gleiche Empfänglichkeit besaſs, die sich mit elastischer Biegsamkeit der bunten Vielgestaltigkeit der Lebensverhältnisse anzupassen verstand und die nicht nur zu empfangen, sondern auch zu geben wuſste. Dieser Reichtum, diese Vielseitigkeit des Geistes, wie sie ihm auf dem Grunde seiner reich angelegten Natur durch die Schule des Lebens zuteil geworden, ist denn nun auch dasjenige, was wir als die hervorstechende Seite des Hillerschen Kunstschaffens bezeichnen müssen. Hiller gehörte nicht zu den Ingenien der Kunst, die, sei es durch urwüchsige Schöpferkraft, sei es durch konsequentes Verfolgen und Ausbauen eines frei gewählten Stilprinzips Epoche zu machen, die Kunst um eine Etappe vorwärts zu bringen berufen waren; sein Schaffen bewegte sich in den festen Bahnen, die, von den groſsen, von ihm leidenschaftlich geliebten Klassikern vorgezeichnet, von seinen groſsen Zeitgenossen Mendelssohn und Schumann mit romantischen Elementen versetzt und modifiziert worden waren. Hiller war Epigone, wie er selbst es auszusprechen keinen Anstand nahm. In diesen Grenzen jedoch zeigte er sich als vollendeten Meister. Mit einer umfassenden Formenbeherrschung verband er eine ungewöhnliche, mit zähem Fleiſs gepaarte Fruchtbarkeit der Erfindung, durchdringende Kenntnis aller Kunstmittel, Feinheit des Geschmacks und geistvolle Kombinationsgabe. Daher in allen seinen Werken, auch

wo sie die im höchsten Sinne schöpferische Kraft vermissen lassen, doch die individuelle Art ihrer Anlage, die Fülle treffender Einfälle, geistreicher Beziehungen, anregender Durchführungen und interessanter Einzelheiten den verständnisvollen Hörer gefangen nehmen. Wiewohl Hiller die grofsen Formen mit derselben Meisterschaft handhabte wie die kleinen, wovon seine beiden grofsen Oratorien, »die Zerstörung Jerusalems« und »Saul«, seine zahlreichen Opern, Kantaten und Sinfonien genugsam Zeugnis ablegen, so treten jene oben erwähnten Eigenschaften namentlich in seinen Werken kleinerer Gattung hervor, in seinen Klavierstücken, Liedern, Suiten, Serenaden usw.; hier finden sich Züge wirklicher Originalität, Kennzeichen eines eigenartigen Geistes, einer originellen Phantasie und einer die gesuchtesten Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit überwindenden Kunsttechnik. Nach all diesem gebührt Hiller einer der ersten Plätze unter den Meistern der deutschen Tonkunst, und die Folgezeit wird vielleicht auf manche seiner Werke wieder zurückkommen, denen sie zu seinen Lebzeiten die gebührende Würdigung versagte.

Einen andern Teil seiner Kunst nimmt er freilich mit sich zu Grabe, sein in seiner Art unvergleichliches Klavierspiel. Hiller war ein Klaviervirtuose im edelsten Sinne des Wortes, wenn man unter Virtuosität nicht die auf Überwindung äufserster Schwierigkeiten und Entfaltung äufserlicher Brillanz gerichtete, nur ihrer selbst wegen erstrebte, sondern die sich ganz in den Dienst edler Kunstwerke stellende und deren erschöpfende Wiedergabe einzig ins Auge fassende Technik versteht, für deren Schwierigkeit unserer Zeit das Verständnis leider immer mehr abhanden zu kommen scheint. Eine Fuge von Bach, eine Sonate von Beethoven, ein Konzert von Mozart werden immer die Prüfsteine des wahren Virtuosen bleiben, denn hier müssen musikalische Auffassung, durchdringende Formkenntnis, feinsinnigstes Abwägen aller Mittel und eine bis in die ein-

zelnen Fingergelenke minutiös durchgebildete äufsere Technik zusammenwirken, um die Gedanken des Komponisten ohne Rest in das Verständnis des Hörers eingehen zu lassen: die einzige Möglichkeit des echten künstlerischen Genusses. Solcher Art waren aber die Genüsse, mit denen der Klaviervirtuose Hiller seine Hörer jedesmal beglückte, wenn er sich an den Flügel setzte und eine der eben genannten Kompositionen zum Ausdruck brachte. Und wie er zum Gesang begleitete oder — eine ihm wie wohl kaum einem zweiten verliehene Gabe — in freier Improvisation sich erging, das wird allen, die es je gehört, unvergefslich bleiben.

Zu diesen beiden hervorstechendsten Seiten seines Künstlertums gesellte sich als dritte im Bunde seine meisterliche Kunst des Dirigierens, die sich auf einer stattlichen Reihe von Musikfesten und in zahllosen Abonnementskonzerten, namentlich in der Beherrschung und Durchgeistigung grofser Chor- und Orchestermassen, vor allem aber in der Interpretation der Beethovenschen Sinfonien aufs glänzendste betätigte. Die Aufführungen der Eroica, der Cmoll- oder der Dmoll-Sinfonie Beethovens gestalteten sich unter Hillers Meisterleitung jedesmal zu musikalischen Genüssen ersten Ranges. Mochte man im einzelnen wohl einmal anderer Meinung sein — wer kann es allen recht machen? —, über den Ernst und die Objektivität seiner Auffassung, die sich von jeder Neigung zu Willkürlichkeiten freizuhalten wufste, über die Einheitlichkeit seiner Darstellung, die vor allem den Geist des Ganzen zu erfassen und wiederzugeben suchte, anstatt sich in virtuoser Hervorkehrung gewisser Einzelheiten zu ergehen, konnte unter Urteilsfähigen nur eine Stimme herrschen.

Die deutsche Kunst verliert in Ferdinand von Hiller einen ihrer ausgezeichnetsten Komponisten, Klaviervirtuosen und Dirigenten. Die Stadt Köln insbesondere betrauert in ihm noch mehr. Nicht nur, dafs er in dem von ihm organisierten und bis zum Beginne seiner letzten Krankheit von ihm geleiteten

Konservatorium der Musik eine Anstalt geschaffen, welche, mit der Zeit kräftig emporgeblüht, sich den besten ähnlichen Instituten Deutschlands getrost an die Seite stellen kann und in ihrer Bedeutung für das musikalische Leben der Rheinprovinz längst die allgemeinste Anerkennung und Würdigung gefunden hat, nicht nur, dafs er den Gürzenichkonzerten einen Glanz und einen Stempel der Gediegenheit aufgeprägt, die sie als ein Kunstinstitut allerersten Ranges charakterisieren: das eigentlich Unersetzliche seines Verlustes liegt in dem unsichtbaren Einflufs, der von seiner Persönlichkeit ausging, in den zahllosen Fäden, die den bedeutenden Mann mit der ganzen Welt verknüpften und in der Stadt seines Wirkens wie in einem Brennpunkt sich vereinigten. Wie so manches Kunstereignis die Stadt Köln nur der Wirkung jener persönlichen Beziehungen zu danken gehabt, das hat sich vielleicht der Wahrnehmung der meisten entzogen, ist aber dessenungeachtet eine unbestreitbare Tatsache, und wenn der Name der Stadt Köln heute in der musikalischen Welt einen guten Klang besitzt und wenn es jeder Künstler als eine Ehre und einen notwendigen Durchgangspunkt in der Entwicklung seiner Laufbahn betrachtet, auch in den Kölner Gürzenichkonzerten aufgetreten zu sein, so ist dies in erster Linie dem Relief zuzuschreiben, welches dem kölnischen Musikleben durch den Namen Hillers verliehen worden ist.

Aber nicht nur durch seine künstlerischen Eigenschaften vermochte er dem gesamten Musiktreiben, in welchem er mitten inne stand, den Stempel aufzuprägen, auch durch seine allgemein geistigen und geselligen Eigenschaften wufste er in jedem Kreise, in dem er sich bewegte, einen Mittelpunkt zu bilden, zu dem jeder gern hinneigte und von dem jeder mit Gewinn wieder zurückkehrte. Seine reichen Lebenserinnerungen, sein geläutertes Urteil, sein unverwüstlicher Humor, seine liebenswürdige, einem gewissen Sarkasmus nicht abholde Art, zu erzählen, mufsten schon auf jeden andern Menschen eine eigentümliche Anziehungs-

kraft ausüben, haben aber sicherlich auch dazu beigetragen, gerade seinen persönlichen Verkehr mit Kunstgenossen und Schülern zu einem um so ergiebigern und fruchtbarern zu gestalten.

Und so vermischt sich mit der Trauer um den bedeutenden Mann, den wir verloren, das erhebende Bewufstsein, dafs er nicht umsonst gewirkt und dafs die Früchte seines überreichen Lebens fortdauern und Zeugnis ablegen werden von dem Geiste, von dem Charakter, von der nie rastenden Arbeit dessen, der sie gezeitigt.

2.

Otto von Königslöw.

† am 6. Oktober 1898.

Otto Friedrich von Königslöw wurde am 14. November 1824 in Hamburg geboren, der Vaterstadt seines jüngeren, schon vor ihm heimgegangenen Kunstkollegen Johannes Brahms, mit dem er auch zeitlebens in treuer Freundschaft verbunden war. Königslöw entstammte einer musikalischen Familie, die es fertig brachte, aus eigenen Kräften ein ganzes Quartett zusammenzustellen. Auf diese familiären Musikübungen mögen wohl die ersten Keime seiner späteren Vorliebe für die Kammermusik zurückzuführen sein. Nach Absolvierung der Anfangsgründe des Violinspiels bei seinem Vater wurde er dem damals in Hamburg ansässigen Wiener Lehrmeister C. Haffner übergeben, dem er nach seinem eigenen Geständnis am meisten zu verdanken hatte; später studierte er noch mehrere Jahre bei Fr. Pacius in Helsingfors. 1844 siedelte er nach Leipzig über, hauptsächlich, um bei Hauptmann theoretische Studien zu betreiben, während er in der Fortsetzung seiner Violinstudien von da ab auf fremde Unterweisung verzichtet zu haben scheint. Hier, in der damals unbestrittenen musikalischen Hauptstadt Deutschlands, fand er in näherem Verkehr mit Mendelssohn, dem Ehepaar Schumann, Niels Gade, dem jungen, genialen, damals bei David studierenden Joachim und mit vielen erlesenen musikalischen Dilettantenfamilien Anregungen aller Art und hielt auch mit Reinecke, v. Wasielewski und Grabau regelmäfsige Quartettsitzungen ab.

Am 6. Februar 1845 trat er mit dem E moll-Konzert von Spohr zum ersten Male erfolgreich vor das anspruchsvolle Leipziger Gewandhauspublikum. Nach zweijährigem Aufenthalt in Leipzig begab er sich auf die Wanderschaft, die ihn, mit kurzen Unterbrechungen, zwölf Jahre hindurch fast sämtliche Länder des europäischen Kontinents kennen lernen und mit seiner Kunst bekannt machen liefs. Er wandte sich zuerst nach Dänemark, Schweden, Norwegen und Rufsland und ging dann, nachdem er einen Winter hindurch in seiner Vaterstadt Kammermusikaufführungen gegeben hatte, 1851 mit seinem Freunde Karl Reinecke nach Paris, wo beide Künstler uneingeschränkte Bewunderung fanden und mit Ruhm und Ehren bedeckt wurden. In dem Pariser Konzertbericht einer Berliner Musikzeitung vom 23. März 1851 heifst es, nachdem erst Reinecke sein gebührendes Lob erhalten, wörtlich: »Sein alter ego, der den Franzosen unaussprechliche von Königslöw mit dem kleinen Bärtchen und dem kräftigen Arme, mit dem offenen, ausdrucksvollen Gesicht, ist der bekannte kühne Geiger, dessen voller reiner Ton sich ohne Beben schwingt, dessen breiter edler Stil neulich im Vortrag der Kreutzer-Sonate ein französisches Publikum, das in ganz anderer Absicht in den Saal Henry Herz gekommen war, als Beethoven zu bewundern, erst fesselte, dann zum Enthusiasmus hinrifs. Die beiden blonden Holsteiner hatten bei ihrem ersten Auftreten in Paris dieses Wagstück so naiv unternommen, dafs sie ihre beispiellose Kühnheit erst nach dem glücklichen Erfolge begriffen.« Und die Archives des hommes du jour schreiben bei der gleichen Gelegenheit über beide Künstler: »Sous le rapport de la profondeur des études, de la force, de l'agilité, de l'élégance, de la verve et de l'entraînement ils comptent peu de rivaux parmi les exécutants de leur époque.« Im Anschlufs an seinen Pariser Aufenthalt machte Königslöw eine Rundreise durch Holland und England (1852), wo er im Verein mit Jenny Lind neue Triumphe erntete. In den nächsten fünf Jahren sehen wir ihn wieder in

Skandinavien, später in Norddeutschland, Italien, in der Schweiz und in Österreich-Ungarn. So spielte er u. a. 1855 in Graz mit dem erst so spät zur Berühmtheit gelangten Böhmen Smetana dessen Gmoll-Trio aus dem Manuskript. Es ist unmöglich, von seiner konzertierenden Tätigkeit während dieses ganzen Zeitraumes ein auch nur annähernd erschöpfendes Bild zu entwerfen. Im Frühjahr 1858 wurde endlich seinen Wanderungen ein Ziel gesetzt: Ferdinand Hiller, sein nachmaliger langjähriger Freund, berief den berühmten Künstler als Lehrer an das von ihm geleitete Konservatorium in Köln und übertrug ihm zugleich das Amt des Konzertmeisters der dortigen Gürzenichkonzerte. Bald darauf erfolgte auch das erste Auftreten Königslöws in Bonn und zwar im 1. Abonnementskonzert des Winters 1858/59 unter Dietrich im Saale des Goldenen Stern. Er spielte das Dmoll-Konzert von Spohr und zwei Stücke von Vieuxtemps und Hauser. Die Kammermusikaufführungen in Bonn unter seiner Führung nahmen 1860 ihren Anfang und dauerten ohne Unterbrechung bis zum Jahre 1884. Die neue Stellung in Köln bot unserm Königslöw ein reiches und vielseitiges Arbeitsfeld. Als Lehrer im Violinspiel und in der Kammermusik, als Konzertmeister, als Primgeiger des Quartetts hatte er vollauf Gelegenheit, sein Wissen und Können und seine vielseitigen praktischen Erfahrungen für die Verbreitung gesunder Kunstanschauungen nutzbringend zu verwerten. Was er hier gewirkt, steht noch in unser aller lebendiger Erinnerung. 1884 trat er von diesem langjährigen Wirkungskreise, für den die Verleihung des preufsischen Professortitels ein Zeichen wohlverdienter Anerkennung bildete, zurück, um nach Bonn überzusiedeln, wo es ihm vergönnt war, sich noch eine längere Reihe von Jahren eines ruhigen, hauptsächlich seiner Familie und der Liebe zur Natur gewidmeten Lebensabends zu erfreuen. Ganz rasten mochte er aber auch hier nicht, und so bildete eine in mäfsiger Ausdehnung betriebene pädagogische Tätigkeit, der nur in den allerletzten Jahren durch

ein Armleiden ein Ziel gesetzt wurde, eine angenehme Unterbrechung seiner sonstigen Mufse, wie er auch als Vorstandsmitglied des Städtischen Gesangvereins diesem mit seinem Rat stets fördernd zur Seite stand. Am 6. Oktober 1898 wurde ihm durch einen Herzschlag ein sanftes Ende bereitet.

Als Künstler gehörte von Königslöw der klassischen Richtung an — wenn es erlaubt ist, diesen Begriff auch auf die reproduzierende Kunst auszudehnen. Seine Eigenart bestand weniger in einer verblüffenden Technik, durch die er, wie so mancher andere, sein Publikum elektrisiert und mit sich fortgerissen hätte, als in einem edeln, harmonischen Zusammenwirken aller notwendigen Erfordernisse der Kunstleistung. Zwar blieb er auch nach der rein technischen Seite hin der vollen Höhe der Meisterschaft keineswegs etwas schuldig; aber so souverän er auch über die Mittel seiner Kunst gebot: nicht mit seiner Kunstfertigkeit gelüstete es ihn, sein Publikum bekannt zu machen, er betrachtete diese vielmehr nur als das Mittel, den Inhalt der von ihm zu reproduzierenden Meisterwerke in seiner ganzen Fülle und Eigenart zur tönenden Erscheinung zu bringen und damit zwischen Hörer und Kunstwerk die Brücke zu schlagen, die allein zu dem auf innigem Verständnis beruhenden Kunstgenufs hinüberführt. Hatte er in seinen jüngeren Jahren, wie wir sahen, der ausübenden Virtuosität seinen Tribut gezollt, so wandte er später, wie auch zeitweise schon früher, seine praktische Tätigkeit als Geiger, einer innersten Neigung folgend, fast ausschliefslich der Kammermusik zu, derjenigen Kunstgattung, deren Ausübung eine volle, selbstlose Hingabe und einen Verzicht auf die lohnenderen Erfolge persönlichsten Hervortretens zur obersten Bedingung macht. Diesem edelsten und intimsten Kunstzweige bereitete er, als überlegener Führer des Kölner Konservatoriumsquartetts, eine an Erfolgen überaus fruchtbare Pflegestätte, durch die der Sinn für Kammermusik in immer weitere Kreise getragen wurde und die Liebe und das Verständnis dafür reiche Nahrung und Förderung

fanden. Ganz besonders waren es die Quartette Mozarts, deren süſse Cantilenen er durch den bestrickenden Wohllaut seines Tones mit unnachahmlicher Schönheit zu verklären wuſste.

Daſs ein so gearteter Meister auch als Lehrer seiner Kunst bedeutender Erfolge sicher sein muſste, war nicht anders zu erwarten. Die Zahl seiner Schüler, denen er in gewissenhafter Überlieferung der Lehren seiner Meister und der von ihm selbst gesammelten reichen pädagogischen Erfahrungen auf dem Gebiete des Solo- und Ensemblespiels ein unermüdlicher Führer und Berater war, ist ganz auſserordentlich, und wenn nur ein Teil derselben, wie wir annehmen wollen, die von ihm empfangenen wertvollen Lehren und Anregungen in gleichem Geiste weiterzugeben sich bestrebt, so wird sein Wirken auch fernerhin fruchtbringend bleiben und der sich weiter entwickelnden Kunst zum unverlierbaren Gewinn gereichen.

Sollen wir nach dieser flüchtigen Charakterisierung des Künstlers von Königslöw auch seiner allgemein menschlichen Charaktereigenschaften kurz gedenken, so leuchtet uns auch hier das Bild einer harmonisch abgestimmten Persönlichkeit entgegen. So wenig er als Künstler sich in den Vordergrund zu drängen liebte, allein auf den innern Erfolg seiner Leistungen vertrauend, so geizte er auch im Leben nicht danach, eine Rolle zu spielen oder in falsch verstandenem Ehrgeiz Zielen nachzujagen, die jenseits der engeren Grenzen des von ihm selbst gewählten Amtes lagen. Von schlichtem, anspruchslosem Wesen, suchte er seine Befriedigung lediglich in der Sorge um das Wohl seiner Familie und in der pflichtgetreuen Erfüllung seines Berufs. Eine milde, liebenswürdige, gern vermittelnde Natur wuſste er schon bei der ersten Bekanntschaft unwillkürlich für sich einzunehmen, und sein neidloses, gefälliges Wesen, seine in Rat und Tat nie versagende Hülfsbereitschaft und Zuverlässigkeit muſsten die einmal gewonnenen Freunde auch dauernd an ihn fesseln. Unter seinen näheren Kollegen insbesondere wird es wohl keinen

gegeben haben, der sich nicht seines immer gleichbleibenden liebenswürdigen Entgegenkommens und seiner stets gern und freudig gegebenen künstlerischen Mitarbeit zu erfreuen gehabt hätte. Und so trauert nicht nur seine Familie um den liebevollen Gatten und Vater, es trauern auch zahlreiche Freunde in der Nähe und in der Ferne um den heimgegangenen Freund. Ein vortrefflicher Künstler und, was mehr heifsen will, ein edler Mensch ist mit ihm zu Grabe gegangen.

3.

Franz Wüllner.

† am 7. September 1902.

Mit Franz Wüllner, dem städtischen Kapellmeister, Leiter der durch ihn zu besonderem Glanze erhobenen Gürzenichkonzerte und Direktor des Konservatoriums der Musik in Köln, ist in mehr als einer Beziehung eine der hervorragendsten Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit aus dem Leben geschieden. Wie dieser vielseitige Musiker in der Zeit der Blüte seines Gesamtwirkens vor uns stand, erschien er so recht als das Produkt seiner Erziehung und der mannigfachen Einflüsse, die seine mehrfach wechselnden, bedeutenden Berufsstellungen auf ihn hatten gewinnen müssen. In Münster in Westfalen am 28. Januar 1832 als Sohn eines später in Düsseldorf als Gymnasialdirektor wirkenden verdienstvollen Pädagogen geboren, begann er seine musikalische Ausbildung mit dem Studium des Violinspiels, gab dieses aber, obwohl er sich dafür von Anfang an so beanlagt zeigte, dafs er schon im achten Lebensjahre öffentlich in seiner Vaterstadt auftreten konnte, nach Absolvierung des Gymnasiums wieder auf, um sich von nun an ausschliefslich dem Klavierspiel und der Komposition zu widmen. Von seinen verschiedenen Lehrern bezeichnete er später selbst Anton Schindler, den bekannten langjährigen Hausgenossen und Biographen Beethovens, späteren Domkapellmeister und Musikdirektor der Akademie in Münster, als den, der den nachhaltigsten Einflufs auf ihn gewonnen hätte. Und dafs auch Schindler ein ungewöhnliches

Interesse für seinen Schüler betätigte, geht daraus hervor, dafs er, nachdem er seinen Wohnsitz in Münster aufgegeben hatte, im Jahre 1846 ausschliefslich zur weiteren Ausbildung des jungen Wüllner für zwei Jahre wieder dahin zurückkehrte. Nach seiner endgültigen Übersiedelung nach Frankfurt folgte ihm sein Schüler dorthin und genofs hier zugleich den Unterricht des bekannten Theoretikers F. Kefsler. Zum fertigen Pianisten ausgebildet sehen wir ihn hierauf einige Jahre hindurch auf Konzertreisen in den Hauptstädten Deutschlands und Belgiens die Früchte seines Studiums ernten. Besonders waren es seine Vorträge der letzten Sonaten Beethovens, mit denen er in den damals noch eng gezogenen Kreisen verständnisvoller Kenner dieser Werke gerechte Bewunderung erregte. Ein weiteres nachhaltig förderndes Ergebnis dieser Wanderjahre bildeten die Beziehungen, die er dabei zu einer Reihe ausgezeichneter Tonkünstler seiner Zeit, wie Joachim, Brahms, Hauptmann, Moscheles, Rungenhagen u. a. anzuknüpfen Gelegenheit fand. Im Jahre 1854 liefs sich Wüllner als Klavierlehrer in München nieder und fand hier zwei Jahre später eine feste Anstellung an dem von Franz Hauser geleiteten Konservatorium. Aus dieser verhältnismäfsig eng begrenzten Tätigkeit berief ihn seine Wahl zum städtischen Musikdirektor in Aachen 1858 zu einem ausgedehnteren Wirkungskreise. Hier war es, wo er den Grund legte zu seiner später so glänzend hervorgetretenen Kunst der Disziplinierung grofser Chormassen, einer Kunst, von der er auf dem Aachener Musikfest 1864, das er im Verein mit Julius Rietz dirigierte, die erste umfassende Probe ablegte. In demselben Jahre wurde er, nachdem er schon 1861 zum königlichen Musikdirektor ernannt worden war, als Dirigent der Hofkapelle (Kirchenchor) nach München zurückberufen, übernahm zu diesem Amte 1867 noch die Leitung der Chorgesangklassen der damals neu organisierten Königlichen Musikschule — welcher Tätigkeit wir seine in vier Bänden erschienenen »Chorübungen der Münchener

Musikschule«, ein pädagogisches Meisterwerk, zu verdanken haben — und zwei Jahre später auch noch, als Nachfolger H. v. Bülows, die der Hofoper und der Akademiekonzerte. Dafs er hier als Hofkapellmeister im Jahre 1869 unter besonders erschwerenden Umständen das »Rheingold« (und 1870 die »Walküre«) zur ersten Aufführung brachte, erschien damals mit Recht als eine Tat kühnen Wagemutes, die aber durch ihre erfolgreiche Durchführung glänzend gerechtfertigt wurde. Er selbst kam in seinen späteren Lebensjahren gesprächsweise mit besonderer Vorliebe auf diese beiden Ereignisse zurück, die seine besondere Befähigung auch zur Opernleitung derart aufser Zweifel stellten, dafs er, noch im Jahre 1870 zum ersten Hofkapellmeister ernannt, von nun an auch an der Oper dauernd beschäftigt wurde. Die ihm hieraus erwachsende Arbeitsüberbürdung — er war inzwischen auch zum Inspektor der Abteilung für ausübende Tonkunst an der Musikschule ernannt worden — machte bald eine Entlastung notwendig, die denn auch durch die 1872 erfolgende Anstellung Hermann Levis in zweckentsprechender Weise herbeigeführt wurde. Bis zum Jahre 1877 verblieb Wüllner in seinen Münchener Stellungen, und seine Ernennung zum Professor durch den König von Bayern und zum Doktor hon. c. durch die philosophische Fakultät der Universität waren nur die am meisten in die Augen fallenden Symptome der allseitigen Anerkennung seiner verdienstvollen künstlerischen Tätigkeit in der bayerischen Hauptstadt. 1877 folgte er einer Berufung nach Dresden, als Nachfolger von Julius Rietz in der Leitung der Hofoper neben Schuch und als artistischer Direktor des Konservatoriums, zwei Stellungen, denen sich später, ganz wie in München, noch die des Leiters der Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche hinzugesellte, in die er sich aber ebenfalls mit Schuch zu teilen hatte. Ohne erkennbaren Grund im Jahre 1882 durch die Generalintendanz zu Gunsten Schuchs von der Weiterleitung der Oper ausgeschlossen, fand er einen inneren

Ersatz hierfür in seiner Berufung zur Leitung des Niederrheinischen Musikfestes in Aachen 1882 und der im darauffolgenden Jahre ins Leben gerufenen Philharmonischen (Wüllner-) Konzerte in Berlin. Die Stellung in Dresden blieb ihm nun aber verleidet, und als nach dem Rücktritt Ferdinand Hillers von seinen Kölner Ämtern zu Ostern 1884 die Aufmerksamkeit der dortigen Musikvorstände durch keinen Geringeren als Johannes Brahms auf Franz Wüllner, als den nach seiner Überzeugung würdigsten Nachfolger Hillers, gelenkt wurde und Unterhandlungen in diesem Sinne mit ihm angeknüpft wurden, zögerte er keinen Augenblick, seine ihm so stark verkürzte Tätigkeit in Dresden mit der umfassenderen und unabhängigeren rheinischen Stellung zu vertauschen. So wurde er im Herbst 1884 der Unsere, und wie sehr er das ihm von allen Seiten entgegengebrachte Vertrauen gerechtfertigt, ja übertroffen hat, das beweist der unbestrittene glänzende Aufschwung, den die gesamten musikalischen Verhältnisse der rheinischen Hauptstadt, den namentlich die Organisation und die innere und äufsere Entwicklung des Kölner Konservatoriums der Persönlichkeit Wüllners und der Verwirklichung seiner künstlerischen Anschauungen und Bestrebungen zu verdanken haben.

Treten wir dieser Persönlichkeit ein wenig näher, so sei zuerst, wenn auch nur kurz, des Komponisten und des Dirigenten Wüllner gedacht. Was den nicht sehr zahlreichen, aber meist in gröfseren Formen sich bewegenden Kompositionen Wüllners, in denen er selbst nicht den Schwerpunkt seines Wirkens erblickte, ihren Hauptwert verleiht, ist weniger eine quellende Erfindung, geschweige denn irgendwelche Neuheit in Formen und Ausdrucksmitteln, als die Vollendung ihrer formellen Anlage und ihrer Durchführung, also gerade Eigenschaften, die seine Arbeiten für den Kunstjünger zu edeln Vorbildern stempeln und die ihn selbst befähigen mufsten, als Lehrer der Komposition eine aufsergewöhnlich frucht- und segenbringende

Tätigkeit zu entfalten. Sein doppelchöriges Miserere, sein achtstimmiges Stabat mater, sein grofsangelegtes Te deum, seine Psalmen, Messen, Motetten und weltlichen Chorwerke, seine Kammermusik- und Klavierwerke, seine zahlreichen Lieder, denen sich noch die musterhaften vierstimmigen Bearbeitungen deutscher Volkslieder anreihen, lassen gleichermafsen einen feinen, an den Meisterwerken der klassischen und der romantischen Periode geläuterten Geschmack, wie eine schlechthin meisterliche kontrapunktische und Kompositionstechnik zu Tage treten und verdienen eine nachdrücklichere Beachtung, als ihnen, vielleicht mit Ausnahme der Kantate Heinrich der Finkler und einiger Lieder, bisher zu teil geworden ist. Auch die Dirigententätigkeit Wüllners fufste in seiner von durchaus gesunder Auffassung getragenen Interpretation der Klassiker, in erster Linie Beethovens, mit dessen Eigenart er durch Schindler von Jugend auf innig vertraut geworden war und dessen Sinfonien nach ihrem ganzen geistigen Gehalte unter Aufbietung seiner überzeugenden Erläuterungskunst immer aufs Neue wieder zu klingendem Leben zu erwecken und im Bewufstsein der Zeitgenossen lebendig zu erhalten, er als einen Teil seines Lebenswerks betrachtete. Wenn er daneben in seinen Programmen auch die Erzeugnisse der neueren und neuesten Zeit in einem Umfange und mit einem Feuereifer zu Worte kommen liefs, der ihn in den Augen Unkundiger fast zu einem Parteigänger der äufsersten Linken zu stempeln schien, so war dies doch nur das Zeichen einer Weitherzigkeit und Vorurteilslosigkeit, die ihm gerade als Dirigenten so wohl anstand und ohne die heute der Leiter eines grofsen Konzertinstituts hinter seiner Aufgabe zurückbleiben mufs.

Wie Wüllners ganze Lebenstätigkeit, selbst als Dirigent und in gewissem Sinne sogar als schaffender Künstler, auf Bilden und Erziehen hinauslief, so mufste dieser vom Vater ererbte, ihn ganz durchdringende pädagogische Zug sich in dem Zweige seines Gesamtwirkens am glänzendsten offenbaren, wo er un-

mittelbar lehrend auftrat, in seiner Leitung der verschiedenen musikalischen Lehranstalten, die ihm in der Folge der Zeit nach und nach anvertraut wurden und von denen das Kölner Konservatorium weitaus am längsten das Glück seiner Führung genossen hat. Dieses Lieblingspflegekind seiner erzieherischen Bestrebungen in unermüdlichem Triebe nach Vervollkommnung allmählich zu einer Musteranstalt erhoben zu haben, die in ihren äufseren und inneren Einrichtungen von allen Seiten anerkannt, vielfach auch nachgeahmt worden ist, bildet einen seiner wertvollsten Ruhmestitel. Allgemein gesprochen möchte sich der Kern der reorganisatorischen Tätigkeit, die Wüllner der Anstalt angedeihen liefs, dahin bestimmen lassen, dafs er sie aus den bequemen Geleisen einer sich selbst nur allzusehr genügenden Vergangenheit mächtig emporrüttelte und in die lebhaft pulsierende Strömung unserer rastlos vorwärts drängenden Gegenwart hinüberleitete. Schon vor seinem Amtsantritt in Köln erschien ihm die künstlerische Organisation, die Ferdinand Hiller nach Mafsgabe früherer Zeitverhältnisse der Anstalt gegeben hatte, nicht umfassend genug, um mit dem inzwischen nach allen Seiten gewaltig fortgeschrittenen musikalischen Leben unserer Zeit gleichen Schritt zu halten. Der Umstand, dafs mit der Zeit jede mittlere Stadt von einiger Bedeutung dazu übergegangen war, sich ein eigenes Theater, ein eigenes Orchester zu halten oder wenigstens einen, höhere Ziele anstrebenden Chorverein ins Leben zu rufen, dafs ferner das Interesse für Musik überhaupt und die Beschäftigung mit ihr immer weitere Kreise erfafste und immer mehr fachmännisch geschulte Lehrkräfte erforderte, mufste nach seiner Ansicht notwendig den musikalischen Lehranstalten ganz neue Ziele stecken und liefs ihm auch unser Konservatorium in mehrfacher Hinsicht wesentlich erweiterungsbedürftig erscheinen. Er hatte daher die Übernahme seiner neuen Stellung von der Annahme einer Reihe von Reformvorschlägen abhängig gemacht, von deren augenscheinlicher Berechtigung er den Vorstand der Anstalt bald zu überzeugen

und für deren sofortige Durchführung er ihn schnell zu gewinnen wufste. Im ganzen zielten seine Vorschläge auf folgende Neueinrichtungen ab, ohne deren Einfügung in den Lehrplan er das Konservatorium nicht für zeitgemäfs und lebensfähig für eine längere Zukunft erachtete: Die Einrichtung einer systematisch durchgeführten Chorschule, eines vollständigen Orchesters, einer alle in Betracht kommenden Unterrichtszweige umfassenden Opernschule und eines Seminars zur Ausbildung von Lehrern und Lehrerinnen.

Indem Wüllner die Organisation dieser neuen Unterrichtszweige sofort mit aller Energie in die Hand nahm und zu raschem Aufblühen zu führen wufste, indem er auch die bisherigen Einrichtungen des Konservatoriums bis in die kleinste Einzelheit einer prüfenden Durchsicht und mannigfachen tief eingreifenden Umgestaltungen unterzog, um sie mit den gesteigerten Forderungen der Gegenwart in Einklang zu bringen, zeigte er sich von einem gesunden fortschrittlichen Geiste durchdrungen, der ihn auch später nie bei dem Erreichten als bei etwas nicht mehr Verbesserungsbedürftigem stehen bleiben, sondern immer auf neue Möglichkeiten der Vervollkommnung Bedacht nehmen liefs. Dafs dieser Geist des Fortschritts ihn nicht bis zur Einseitigkeit beherrschte, dafs vielmehr ein starker konservativer Zug ihm die Wage zu halten wufste, wie wir es schon hinsichtlich seines Standpunktes als Komponist und Dirigent feststellen konnten, das zeigte er auch in seinen Grundsätzen als Lehrer. Wie er die Werke der altitalienischen und altdeutschen Meister des a capella-Gesangs als die eigentliche Muttermilch der von ihm selbst geleiteten obersten Chorklasse betrachtete, so erschien ihm auch die kontrapunktische Unterweisung nur dann auf einer gesunden Grundlage zu beruhen, wenn sie sich mit voller Strenge zu den Grundsätzen der Meister des 16. Jahrhunderts als zu ihrem Ausgangspunkte bekannte. Für den Unterricht im Klavierspiel galten ihm die Werke Joh. Seb. Bachs derart als die schlecht-

hin unumgängliche und unverrückbare Grundlage, zu der auch auf den höheren Stufen der klavierspielerischen Entwicklung immer wieder zurückzukommen sei, dafs er bei den alljährlichen Klassenprüfungen von jedem Klavierschüler neben seinem sonstigen Prüfungsmaterial jedenfalls ein Stück von Bach zu hören wünschte. Auch die von ihm aufgestellten Bedingungen der Klavierlehrerprüfung enthielten als erste und oberste die Bewältigung eines Präludiums und einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier. Von seiner besonderen Vorliebe für den Meister aller Meister hat er übrigens durch den hervorragenden Anteil, den er an der monumentalen kritischen Gesamtausgabe der Werke Bachs genommen hat — er war mit der Revision des 17. Bandes der Kantaten und der Motetten, Choräle und Lieder des Meisters betraut worden —, den vollgültigsten und tatkräftigsten Beweis erbracht.

Nur ein so universeller und mit historischem Sinne jeder Periode der Kunstentwicklung ihr Recht einräumender Geist war in der Lage, die Erziehung der musikalischen Jugend erfolgreich in die Hand nehmen zu können, und wie er es verstand, in den Herzen der ihm anvertrauten Zöglinge die Achtung, Bewunderung und Liebe zu den grofsen Meistern der Vergangenheit zu wecken und zu nähren und ihnen zu gleicher Zeit den Blick zu öffnen und zu schärfen für die in ihrer Tragweite noch kaum zu bewertenden Triebkräfte der gegenwärtigen Kunst, das wird jeder seiner persönlichen Schüler lebhaft an sich empfunden haben und Zeit seines Lebens als ein kostbares, fortzeugendes Besitztum treu in sich bewahren.

Zu dieser grundsätzlichen Geeignetheit unseres Wüllner zum Jugendbildner und Konservatoriumsleiter gesellte sich als weitere notwendige Eigenschaft seine in allen Einzelheiten der äufseren und inneren Organisation der Anstalt zu Tage tretende pädagogische Geschicklichkeit, die ihn zur Erreichung bestimmter Lehrzwecke stets die zureichenden Mittel erkennen und in

Bewegung setzen liefs. Nicht nur in der Behandlung der von ihm selbst geleiteten Unterrichtsfächer, sondern auch in seinen Einwirkungen auf die ihm nicht unmittelbar unterstehenden Disziplinen zeigte sich jener pädagogische Scharfblick, der, von ausgezeichneter allseitiger Sachkenntnis unterstützt, überall das Richtige traf, das Notwendige vom Unwesentlichen zu unterscheiden und so den ganzen Lehrbetrieb in die ihm gemäfsesten Bahnen zu lenken wufste. Auch in Bezug auf die äufseren Einrichtungen der Anstalt liefen die Fäden des gesamten Betriebes in seiner Hand zusammen. Sein fast unfehlbares Gedächtnis ermöglichte es ihm, das Leben der Anstalt, wie es sich in seinen mannigfachen Verzweigungen nach Ort und Stunde täglich abzuspielen pflegt, mit einer staunenswerten Klarheit zu übersehen und in Fällen entstehender Reibungen und Widerstreite, an denen gerade das Leben einer Kunstanstalt so reich ist, schnell die dem Wohle des Ganzen am besten dienende Entscheidung zu treffen. Dem Gesamtwohle des Konservatoriums pflegte er alle übrigen Rücksichten unterzuordnen, und wie er diesem selbst seine ganze Arbeitskraft zum Opfer brachte und an keine Schonung seiner eigenen Person dachte, so verlangte er auch Opfer von seinen Mitarbeitern, wenn sie im Interesse des Ganzen geboten erschienen. Seinen Kollegen war er stets ein leuchtendes Vorbild an Wissen und Können, an Arbeitskraft und Pflichterfüllung, und es gab wohl keinen unter ihnen, der nicht in unerheuchelter Bewunderung zu ihm emporgeschaut und ihm nachzueifern und von ihm zu lernen getrachtet hätte. Den Schülern war er nicht nur ein strenger und gerechter Direktor, sondern auch ein teilnehmender Berater und väterlicher Freund. Wenn sich ein Schüler mit einem Anliegen an ihn wandte, so fand er, der so viel Beschäftigte und nach so verschiedenen Seiten in Anspruch Genommene, stets Zeit, sich in so eingehender Weise in die Angelegenheit des Schülers zu vertiefen, als wenn es seine eigene wäre, und wie schnell gelang

es ihm stets, nach sachgemäfser Erwägung aller in Betracht kommenden Umstände, sei es irgendwie vermittelnd einzugreifen, sei es entstandene Schwierigkeiten zu beseitigen, in jedem Falle den berechtigten Wünschen des Bittstellers die irgend mögliche Erfüllung zu gewähren! Auch auf das materielle Wohl der Schüler war er bedacht, indem er z. B. der immer mehr um sich greifenden Gepflogenheit musikalischer Vereine, die künstlerischen Kräfte vorgerückter Schüler zu unentgeltlicher Mitwirkung in ihren Konzerten auszunutzen, dadurch wirksam begegnete, dafs er den Schülern jedes öffentliche Auftreten ohne entsprechendes Entgelt grundsätzlich versagte. Und wie manchen Schüler, dem seine Mittel die Fortsetzung und Vollendung des aussichtsvoll begonnenen Studiums nicht mehr erlaubten, er, sei es durch Erschliefsung fremder Hülfsquellen, sei es durch eigene Opferbereitschaft, doch noch zum Ziele gebracht hat, davon hat die Welt nichts erfahren, das wissen nur die, die er sich dadurch zu bleibendem, unauslöschlichem Danke verpflichtet hat.

In Franz Wüllner vereinigte sich, auf dem Grunde einer gediegenen humanistischen Bildung, eine Summe künstlerischer Eigenschaften und Fähigkeiten, von denen jede einzelne unter Umständen wohl hinreichen könnte, die Lebenstätigkeit eines Menschen auszufüllen und seinen Ruhm zu begründen: eine mehr als gewöhnliche schöpferische Kraft, ein hervorragendes Talent der künstlerischen Reproduktion, eine organisatorische Kunst und eine pädagogische Meisterschaft ersten Ranges. Wenn aber auch seines Wirkens gröfster Teil, wie so manches Gröfseren vor ihm, dem unbarmherzigen Zahne der Zeit zum Opfer fallen und nur noch in der Erinnerung sein blasses Dasein fristen wird: die Früchte seines künstlerischen Erziehungswerkes werden dauern, den Zeiten zum Trotz, und, fühlbar oder unfühlbar, Segen spenden noch manchem kommenden Geschlechte.

4.

Isidor Seiß.

(† am 25. September 1905.)

Kaum sind drei Jahre seit dem Tode des unvergeſslichen Franz Wüllner ins Land gegangen, so ist das Kölner Konservatorium von einem neuen herben Schicksalsschlage getroffen worden: sein ältester und verdienstvollster Lehrer und Freund, Professor Isidor Seiſs, ist plötzlich dahingeschieden. Wenn auch ein vor Jahresfrist aufgetretenes und stetig zunehmendes Augenleiden des Verblichenen seine Lehrtätigkeit immer mehr erschwerte und der Gedanke nicht abzuweisen war, daſs er sich vielleicht in absehbarer Zeit zu unfreiwilliger Aufgabe seines Berufs verurteilt sehen würde, so bringt doch sein so kurz nach der sommerlichen Erholungszeit von niemand erwartetes Hinscheiden mit einem Male die ganze Schwere seines Verlustes zu schmerzlichem Bewuſstsein. In Seiſs, der über vier Jahrzehnte hindurch seine eminente Lehrbefähigung in den Dienst des Konservatoriums gestellt hatte, verkörperte sich ein Stück der Anstalt selbst, deren glänzendsten Ergebnissen auf dem Gebiete der pianistischen Erziehung er sein persönliches Gepräge aufgedrückt hatte. Was er daneben als ausführender Künstler geleistet, steht in lebendigem Gedenken aller, denen es vergönnt war, seinen Tönen zu lauschen, und die die Erinnerung an seine herrlichen Darbietungen als Weihegeschenke echter, unverfälschter Kunst in dankbarem Herzen bewahren werden. Wenn ich im folgenden ein Lebens- und

Charakterbild des edeln Entschlafenen mit kurzen Worten zu zeichnen versuchen will, so dürfte mich wohl der Umstand dazu berechtigen, dafs ich die Eigenschaften und Eigenarten der Seifsschen Künstlerpersönlichkeit in einer langen Reihe von Jahren aus der Nähe zu beobachten und schätzen zu lernen Gelegenheit hatte und daher wohl hoffen darf, ein wenn auch nicht nach allen Seiten ausgeführtes, so doch in den zu kennzeichnenden Zügen treuähnliches Bild des Künstlers entwerfen zu können.

Das Leben unseres Künstlers ist bald erzählt. Geboren am 23. Dezember 1840 in Dresden und einer musikalischen Familie entsprossen, zog Seifs schon im frühesten Kindesalter die Wurzeln seiner Kraft aus musikgetränktem Boden. Was Wunder, dafs sich auch in ihm der Drang, sich musikalisch zu betätigen, schon frühzeitig zu regen begann! So sehen wir ihn die ersten Versuche, Klavier zu spielen, ohne Unterweisung eines Lehrers unternehmen, und sein musikalisches Talent gab sich vor allem dadurch kund, dafs er alles Gehörte mit Leichtigkeit auf dem Klavier wiederzugeben im stande war. Infolge der Hinzuziehung eines tüchtigen musikalischen Elementarlehrers gewannen seine Klavierstudien soweit Ordnung und bestimmte Richtung, dafs er bald die überraschendsten Fortschritte machte und dadurch die Blicke des gefeierten Klavierpädagogen Friedrich Wieck, des Vaters Klara Schumanns, auf sich lenkte, der es sich nun nicht nehmen liefs, den kleinen Künstler in spe an sich heranzuziehen und, im Vereine mit dem ausgezeichneten Meister L. Niedermeyer, ihm drei Jahre hindurch seine treffliche musikalische Unterweisung angedeihen zu lassen. Zu gleicher Zeit unternahm es Julius Otto und später C. Riccius, ihn mit den Grundlagen der Musiktheorie bekannt zu machen und sein erwachendes Kompositionstalent zu nähren und zu kräftigen. Im Jahre 1859 siedelte Seifs, der übrigens schon drei Jahre vorher in einem gröfseren Konzerte in seiner Vaterstadt öffentlich

aufgetreten war, nach Leipzig über, um unter Leitung des berühmten Theoretikers Moritz Hauptmann seine musikwissenschaftlichen Studien zu vollenden, während er seine pianistische Weiterausbildung fortan wieder in eigene Hand genommen zu haben scheint. Von Leipzig aus machte er mehrere Konzertreisen, von denen ihn eine bis an den Rhein führte. Er trat in Frankfurt a. M., Krefeld, Barmen und Köln auf und gefiel namentlich in letztgenannter Stadt derartig, dafs Ferdinand Hiller, der damalige Leiter des Kölner Konservatoriums, nichts Erspriefslicheres für sein Institut tun zu können glaubte, als den jungen vielversprechenden Meister dauernd an dasselbe zu fesseln. Mit Freuden willigte Seifs im Oktober 1861 in das Anerbieten ein, und dafs er es nie bereut hat, dafür liefert den beredten Beweis der Umstand, dafs er dem ihm lieb gewordenen Wirkungskreise bis zu seinem Tode treu geblieben ist.

Die innere Entwicklung eines Menschen — und eines Künstlers insbesondere — so sehr sie sich, wie natürlich, von seinen Charaktereigentümlichkeiten und der Richtung seiner Begabungen abhängig zeigt, wird immer auch mit seinen äufseren Lebensverhältnissen in einem bestimmt nachweisbaren notwendigen Zusammenhange stehen. Und so glaube ich behaupten zu dürfen, dafs es für die Entwicklung der künstlerischen Individualität unseres Seifs von ausschlaggebender Bedeutung wurde, dafs er sich in einem so frühen Lebensalter, in dem er selber zwar des Lehrers nicht mehr bedurfte, aber zu einer bewufsten Eigenart als Künstler noch nicht hindurchgedrungen war, aus der soeben begonnenen unruhig bewegten Laufbahn des fahrenden Virtuosen heraus in den friedlichen Hafen gleichmäfsiger Lehrtätigkeit versetzt sah. Seifs' pianistische Begabung war grofs und umfassend genug, um ihm, wenn er ihr die Zügel hätte schiefsen lassen wollen, als Klaviervirtuose par excellence eine ruhmreiche Laufbahn zu bereiten. Der Zufall wollte es indessen,

dafs er ihr zu rechter Zeit in die Zügel griff, und die Erkenntnis, die ihm als Lehrer über den Zweck und die Grenzen seiner Kunst aufging, auf sich selbst anwendend, gebot er dem Fluge seiner Virtuosität Halt, indem er fortan seine Bemühungen mehr auf ihre Vertiefung als auf ihre Erweiterung zu richten und sie lediglich in den Dienst lauterster Kunstausübung zu stellen suchte. Auf diesem Wege entwickelte sich sein Klavierspiel zu dem Charakter, der in dem Zuhörer jedesmal jene herzerfreuende Wirkung erzeugte, die unter Umgehung des ausführenden Künstlers, ganz nur dem Kunstwerke selber zu entströmen schien. Zwar vollzog sich dieser Prozefs nicht mit einem Schlage, ja nicht einmal in verhältnismäfsig kurzer Zeit — ich erinnere mich noch gut der Übergangszeit, in der auch Seifs mit dem letzten »Erdenrest« des Virtuosentums, »zu tragen peinlich«, zu kämpfen hatte, — aber — er vollzog sich, und so gewährte das Klavierspiel des Künstlers nach dieser Läuterung einen Genufs reinster, ungetrübtester Art. Nicht als ob die Technik in seinen pianistischen Darbietungen zurückgetreten wäre; nur imponierte sie mehr durch ihre Feinheit und harmonische Ausgeglichenheit, als etwa durch betäubende Gröfse oder eine ausgesuchte Besonderheit. Seifs erschütterte nicht und blendete nicht, er wollte nicht vermittelst des Kunstwerks seine Persönlichkeit als Pianist in den Vordergrund stellen, sondern er zeigte sich im Gegenteil in jedem Takte, ja in jeder Phrase von dem Bestreben geleitet, das Kunstwerk dem Verständnis des Hörers so nahe wie möglich zu rücken und ihn über die Absichten des schaffenden Künstlers nie im Zweifel zu lassen. Dieses innige Sichversenken in die Einzelheiten einer Komposition, dieses liebevolle Sichannehmen auch der kleinsten Züge, um sie dem Hörer in unverfälschter Reinheit zu überliefern, bildete die hervorragendste Charaktereigenschaft seines Spiels. Dafs aber gerade hierzu eine bis ins scheinbar Geringfügige aufs Feinste ausgebildete Technik erforderlich ist, bedarf für den Kundigen keiner Nachweisung.

Der Eigenart seines Spiels entsprechend, erstreckte sich Seiſs' Repertoire hauptsächlich auf die Werke der klassischen Meister. Bach, Mozart, Beethoven, Weber und von den Neueren Schumann, Mendelssohn, Chopin, Rubinstein und Brahms waren diejenigen, in deren Dienst er seine Kunst mit Vorliebe zu stellen pflegte; auch für seine eigenen Kompositionen war er der denkbar beste Interpret. Die Zahl der von ihm in Konzerten — seine vielfachen gelegentlichen Kunstreisen führten ihn durch ganz Deutschland und einen Teil des Auslands — zu Gehör gebrachten Kompositionen der genannten Meister war nicht sehr groſs, aber auch das hing mit der ängstlichen Sorgfalt zusammen, die er der Ausfeilung seines Spiels angedeihen lieſs, und mit der Strenge der Kritik, die jeder von ihm in Angriff genommene Vortrag passieren muſste, ehe er ihn als für die Öffentlichkeit reif aus seinen Händen entlieſs. Dafür konnte sich aber auch der Hörer, wenn sich Seiſs ans Klavier setzte, der beruhigenden Zuversicht hingeben, daſs er mit einer in jedem Sinne reifen und erfreulichen Kunstleistung beschenkt werden würde.

Dieselben Eigenschaften, die das Spiel des Meisters selbst charakterisierten, wuſste er auf seine Schüler zu übertragen. Auch in ihren Vorträgen überraschte jedesmal eine Genauigkeit der technischen Ausarbeitung und eine bewuſste Abwägung der Mittel zum Zwecke der Lösung der in den Kunstwerken gestellten geistigen Aufgaben, die sich bei den talentvollsten bis zur völlig ausgereiften Kunstleistung steigerten. Wenn ich von den zahlreichen, nachmals bekannter gewordenen Abkömmlingen der Seiſsschen Schule nur auf die folgenden besonders hinweise: Gisbert Enzian (Kreuznach), Hugo Grüters (Bonn), David Bromberger (Bremen), Ernst Heuser (Köln), Wilhelm Mengelberg (Amsterdam), Gustav Lazarus (Berlin), Emile Blanchet (Lausanne), Dr. G. Dohrn (Breslau), Fritz Binder (Danzig), Alfred Sittard (Dresden), so erkennt man schon

aus dieser kleinen Zusammenstellung pianistisch und pädagogisch segensreich wirkender Männer den weitreichenden Einflufs, dessen sich die Seifssche Lehre bis in alle Gaue des deutschen Vaterlandes, ja z. T. des Auslandes, zu erfreuen hatte. Den genannten Männern reihen sich aus den letzten Lebensjahren des Verblichenen drei Vertreterinnen des schönen Geschlechtes an: Henriette Schelle, Toni Tholfus und Elly Ney, denen nach ihren bisherigen, im In- und Auslande errungenen Erfolgen eine rühmliche Zukunft vorausgesagt werden darf. Nicht unerwähnt möge bleiben, dafs auch die Komponisten Engelbert Humperdinck und August Bungert ihr beträchtliches pianistisches Können unserm Meister zu verdanken haben. Dafs daher das Kölner Konservatorium die Lehrtätigkeit des Künstlers als eines seiner wertvollsten Besitztümer erachtete, braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden.

Auch als Komponist hat sich Seifs einen mit Recht geachteten Namen erworben. Seine Klavierkompositionen, unter denen diejenigen mit instruktiver Tendenz (Sonatinen Op. 8, Bravourstudien Op. 10, Tokkata Op. 11, Präludien Op. 12) eine besondere Erwähnung verdienen, verraten alle den genauen Kenner seines Instrumentes und stellen auch, wie z. B. die reizenden Stücke Op. 7 und Op. 9, die Lyrischen Stücke u. a., seiner Erfindungsgabe, die sich vorwiegend in den Bahnen Schumanns und Mendelssohns bewegt, ein empfehlendes Zeugnis aus. Wertvoll und interessant sind ferner seine freien Bearbeitungen Haydnscher Quartettsätze und Beethovenscher Tänze (drei Contretänze und Danses allemandes) und seine neue Ausgabe des von ihm selbst viel gespielten Es dur Konzerts von C. M. von Weber. Von gröfseren Werken seien genannt ein Konzertstück für Violoncell mit Orchester, »Feierliche Szene und Marsch« für Orchester und die vor Jahren in Köln beifällig aufgeführte Oper: »Der vierjährige Posten«.

Was Seifs' äufsere Stellung betraf, so versah er neben seiner

Haupttätigkeit als erster Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium — als solcher 1878 zum königlichen Professor ernannt — unter der Direktion Franz Wüllners auch noch das Amt eines stellvertretenden Direktors dieser Anstalt und während des langen Zeitraums von 27 Jahren das des Leiters der Musikalischen Gesellschaft, die dank seiner anfeuernden und aufopferungsvollen Tätigkeit nach einer längeren Periode künstlerischen Stillstandes zu neuem blühenden Leben erwachte. Zu allgemeinem Bedauern liefs er sich durch Rücksichten auf seine angegriffene Gesundheit bestimmen, im Herbst 1900 das Szepter der Musikalischen Gesellschaft niederzulegen und zwei Jahre darauf auch von seiner Stellung als stellvertretender Konservatoriumsdirektor zurückzutreten, um seine Kraft fortan ausschliefslich dem von ihm über alles geliebten Lehrberufe zu widmen. Wie konnte er ahnen, dafs auch dieser seiner Lieblingstätigkeit von einem rauh zugreifenden Schicksal ein so baldiges Ziel gesetzt werden würde!

Nicht scheiden können wir von dem Charakterbilde unseres Künstlers, ohne auch seiner menschlichen Eigenschaften zu gedenken, die ihn nicht minder, wie seine künstlerischen, unserer dauernden Verehrung würdig erscheinen lassen. Von Natur zur Einsamkeit geneigt und durch den frühen Tod seiner Gattin und das wenige Jahre vor seinem Tode erfolgte Hinscheiden seines einzigen Sohnes in diesem Hange nur noch bestärkt, mochte er einem oberflächlich ihn Beurteilenden bisweilen wohl als ungesellig, wenig mitteilsam, ja selbstsüchtig erscheinen. Fügte es aber der Zufall, dafs man ihm näher trat — denn einer absichtsvollen Annäherung ging er nicht ungern aus dem Wege — so überraschte er durch liebenswürdige Züge der Geselligkeit, durch eine auf stiller Beobachtung und scharfer, oft witziger Beurteilung beruhende Gabe der Unterhaltung, durch seine über die engeren Grenzen seines Berufs weit hinausgehenden Lebensinteressen, durch eine ehrliche und neidlose Anteilnahme an

den Freuden, Leiden und Bestrebungen seiner Mitmenschen. Daſs ihn ein gütiges Geschick durch seine Verheiratung in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens gesetzt hatte, nahm er nicht, wie es bei niederen Naturen unausbleiblich ist, zum Anlaſs einer entsprechenden materiellen Erweiterung seiner Lebenshaltung. Seiner ihm angeborenen Anspruchs- und Bedürfnislosigkeit blieb er auch unter den veränderten äuſseren Lebensumständen getreu, und nur, wenn es galt, anderen eine Freude zu bereiten oder ihnen in etwaiger Bedrängnis helfend beizuspringen, öffnete sich seine Hand zu einer oft wahrhaft königlichen Freigebigkeit, die um so höher zu bewerten war, als sie sich vor dem Lichte der Öffentlichkeit geflissentlich zu verbergen wuſste. Wenn er so durch gelegentliche oder regelmäſsig geleistete Unterstützungen ungezählten Hülfsbedürftigen zum Retter in der Not wurde, oft ohne daſs die Beteiligten selber erfuhren, woher die Hülfe kam, so war es in erster Linie das Konservatorium, dem er neben seiner pädagogischen Kraft auch seine werktätige Liebe in einem mit der Zeit immer steigenden Maſse zu teil werden lieſs. Zahlreiche Schüler wissen davon zu erzählen — oder sie wissen es nicht —, daſs sie die Möglichkeit der Durchführung ihrer Studien nur seiner Güte und Hochherzigkeit zu verdanken hatten. Noch groſsartiger und glänzender bewährten sich aber diese Eigenschaften seinen Kollegen am Konservatorium gegenüber, deren materielles und soziales Los nach seinen Kräften zu heben er geradezu als Herzenspflicht betrachtete. So spendete er am 1. Oktober 1891, aus Anlaſs seiner mit diesem Tage sich vollendenden 30 jährigen Lehrtätigkeit, dem Konservatorium ein beträchtliches Kapital zum Zwecke der Gründung einer »Altersrentenstiftung für Lehrer am Kölner Konservatorium«, und das glänzende Vermächtnis, mit dem er das Lehrerkollegium in seinem Testament bedacht hat, ist ein neuer Beweis dafür, wie ernst es ihm mit seinen Bestrebungen war und wie ihn die liebevolle Sorge für ein zu

erstrebendes besseres Los seiner Berufsgenossen bis zu seinem Ende nicht verlassen hat. Erfreute sich Seifs als Künstler der uneingeschränkten Achtung und Verehrung seiner Kollegen, so hat er sich durch diese edeln Taten werktätiger Nächstenliebe auch in ihren Herzen ein unvergängliches Denkmal gestiftet.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

